Constantin Parfene

POLIROM

Receptarea poetică

Analize şi interpretări de texte literare pentru bacalaureat şi admitere

Cum să reuşim la examen!

CONSTANTIN PARFENE este profesor la Universitatea „Al.I. Cuza" din Iaşi, Catedra de literatură română, şi unul dintre cei mai apreciaţi metodişti, co-autor al *Manualului de limba şi literatura română pentru clasa a X-a*. Dintre lucrările sale, mai amintim: *Literatura în şcoală. Contribuţii la o didactică modernă a disciplinei* (Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1977, ed. a II-a, Editura Universităţii „Al.I. Cuza", Iaşi, 1997); *Compoziţiile în şcoală. Aspecte metodice* (Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1980, ed. a II-a, Editura Moldova, Iaşi, 1996); *Teorie şi analiză literară. Ghid practic* (Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1993); *Analize şi interpretări literare* (Editura Junimea, Iaşi, 1994); *Victor Ion Popa – eflorescenţă policromă* (Editată de Inspectoratul de cultură şi Teatrul „V.I. Popa", Bârlad, 1995).

Editura POLIROM, B-dul Copou nr. 3
P.O. BOX 266, 6600, Iaşi, ROMÂNIA

Copyright © 1998 by POLIROM Co S.A. Iaşi

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale:

PARFENE, CONSTANTIN
Receptarea poetică. Analize şi interpretări de texte literare pentru bacalaureat şi admitere / Constantin Parfene – Iaşi, Polirom, 1998
184 p.; 24 cm – (BAC)

ISBN: 973-683-151-5

CIP: 859.0.09
Printed in ROMANIA

Scanned with OKEN Scanner

Constantin Parfene

Pentru BAC
ROMÂNĂ
Îți iin pumnii deja!
Ioana

RECEPTAREA POETICĂ

Analize și interpretări de texte literare pentru bacalaureat și admitere

POLIROM
1998

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

I
PRELIMINARII

Câteva glose despre „bucuria învăţării" 9
Cunoaştere şi receptare estetico-poetică 13
Motiv, temă, idei în opera literară 20
Consideraţii teoretice despre fantastic 26

II
ANALIZE ŞI INTERPRETĂRI

MIHAI EMINESCU
Ta twam asi 35
Bolnav în al meu suflet 39
Când priveşti oglinda mărei 45
Veneţia 49
LUCIAN BLAGA
Stă în codru fără slavă 53
Pasărea U 59
Paradis în destrămare 64
VASILE VOICULESCU
Lostriţa – o „poveste" fantastică de dragoste 70
Sonet CLXXXIII – semn şi semnificaţie poetică 80
OCTAVIAN GOGA
Oltul – imagine poetică şi procedee figurative 86
TRISTAN TZARA
De la primele poeme (1912-1915) la *Cântecul unui dadaist* 91
MIRCEA ELIADE
Mărci ale insolitării fantastice în *La ţigănci* 100
EUGEN IONESCU
Histrionism şi autenticitate în publicistica ionesciană interbelică 110
EMIL CIORAN
Potenţialităţile afirmative ale negaţiei 119
CONSTANTIN NOICA
Virtuţile expresive ale „discursului" eseistic 129

Scanned with OKEN Scanner

N. STEINHARDT
Despre revelaţia iubirii şi a păcii divine 138
NICHITA STĂNESCU
Întrebări – o sistematologie poetică a Timpului 148
MARIN SORESCU
Intertextualitate şi spirit ludic în *Viziunea vizuinii* 153
CEZAR IVĂNESCU
Jeu d'amour (*Maithuna*) 164
MIRCEA CĂRTĂRESCU
Garofiţa – un text poetic postmodernist? 177

Scanned with OKEN Scanner

I

PRELIMINARII

Scanned with OKEN Scanner

Câteva glose despre „bucuria învăţării"

Docendo discimus

Sintagma din subtitlu este o veche maximă, cu evidente implicaţii euristice, dar nu numai. Ea circumscrie un larg evantai de conotaţii existenţiale, a căror inventariere exhaustivă ar necesita un spaţiu mult prea întins. Ne vom concentra atenţia, în cele ce urmează, numai asupra tâlcurilor ei instructive, confirmate de practica milenară a cunoaşterii instituţionalizate, cât şi de procesul empiric educaţional, desfăşurat în familie şi în viaţa socială, bine fixat în codul lapidar al literaturii paremiologice, precum în proverbe ca: „Altora le dă povaţă/dar pe sine nu se-nvaţă"; „Omul cât trăieşte învaţă şi tot moare neînvăţat"; „Cea mai mare corabie, fără o cârmă bună, îndată se cufundă".

Aşadar, instrucţia, educaţia fac „omul, om/ş-altoiul, pom". Educaţia concepută însă ca o instituţie instructiv-formativă liberală, neosificată de prejudecăţi, în care învăţăcelul, asemenea firului plăpând de floare, primeşte substanţe nutritive necesare înflorii lui prin grija educatorului, într-un proces îndelungat de dezvoltare, de cunoaştere reciprocă, de *devenire întru fiinţă*, ca să folosim o expresie a lui Constantin Noica. Invocând, în treacăt, numele filosofului român, ne vine în minte, vrând-nevrând, „modelul" şcolii sale de la Păltiniş, stălucită pildă pentru cum ar trebui să fie o instituţie de învăţământ cu adevărat modernă, mai ales una de nivel superior, academic. Fenomenul euristic de la Păltiniş ilustrează, minunat, semnificaţia complexă a maximei lui Seneca: *învăţând, învăţăm*; mai explicit, *învăţând pe alţii, învăţăm şi noi*.

Într-o epistolă adresată de Seneca lui Lucilius, găsim formularea originară *Homines dum docent discunt* („Oameni suntem, deci învăţând pe alţii învăţăm şi noi"), al cărei sens este comentat de însuşi Seneca: „Ataşează-te de cei care te pot face mai bun, primeşte pe cei pe care la rândul tău îi poţi face mai buni. Reciprocitate de servicii: *înveţi, învăţând pe alţii*. Eh, îmi vei spune, pentru cine să învăţ atât? Truda ta nu-i zadarnică: înveţi pentru tine!". Forma originară, comprimată, a devenit *docendo discimus* (sau *docendo discitur*), citată, uneori, împreună cu alte cuvinte ale aceluiaşi filosof: *Gaudeo discere, ut doccam*, ceea ce se traduce prin „Mă bucur să învăţ, ca să pot învăţa pe alţii". Cele două formulări nu sunt însă echivalente semantic. Cum observă şi Tudor Vianu (*Dicţionar de maxime comentat*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1962, p.117), prima notează „o experienţă comună a pedagogilor, ale căror idei se completează şi se clarifică în activitatea transmiterii lor". Insistând, în continuare, asupra semnificaţiei maximei (în formularea *docendo discimus*), putem nuanţa,

Scanned with OKEN Scanner

spunând că *cel mai bun mijloc de a învăţa este să explicăm ce am învăţat*, sau, mergând mai departe cu nuanţarea sensului, putem spune că cea mai bună dovadă *că ştii ceva e faptul că poţi să înveţi şi pe alţii ceea ce tu însuţi ştii*. Cealaltă expresie – *Gaudeo discere, ut doccam* – exprimă ceea ce s-ar numi „Generozitatea cunoaşterii", cu alte cuvinte, bucuria de a împărtăşi altora ceea ce ştim, ceea ce am acumulat prin studiu şi experienţă de viaţă.

Practica instructivă modernă, indiferent de disciplină, nu poate fi concepută decât în spiritul acestor reflecţii, atât de adânci şi atât de actuale. Un alt înţelept al Antichităţii, Aristotel, îşi sfătuia discipolii *să înveţe făcând*. E şi ceea ce diverse orientări pedagogice, reactualizate, precum Şcoala Waldorf, recomandă. Orizontul intelectual şi cultural al omului devine organic, adică *bun asimilat*, nu prin dopaj informaţional, ci prin *trăirea unor experienţe personale de cunoaştere*, în care *învaţă făcând, exersând, creând*. În acelaşi fel, orizontul intelectual, cultural şi profesional al educatorului se converteşte în *stil de muncă organic* cu discipolii, nu prin afişarea conştiincioasă a lucrărilor de psihologie, pedagogie şi metodică, ci prin *trăirea* unor experienţe didactice personale, în care învaţă a fi învăţător sau profesor *exersând*, îndeplinind rolul de partener al învăţăceilor, într-o acţiune de instruire reciprocă. „Magistrul" *învaţă să înveţe*, punând discipolul în situaţii optime de cunoaştere, iar acesta învaţă *lucrând, efectuând*. Relaţia dintre cei doi devine bidimensională, de influenţare şi stimulare reciprocă. Elevul devine personaj incitator pentru profesor, nu numai în acţiunea acestuia de a-şi cunoaşte partenerul, sub aspect psihic, comportamental, îmbogăţindu-şi astfel cunoştinţele despre om, ci şi în strădania lui (care trebuie să fie continuă) de a-şi lărgi cunoştinţele de specialitate, pentru a putea satisface curiozitatea mereu crescândă a celor dornici să înveţe. Un grup de elevi indiferenţi, apatici inhibă dorinţa de autodepăşire profesională a educatorului. O clasă de elevi curioşi, prin întrebările lor „sâcâitoare", nu-şi lasă profesorul să adoarmă, seara, înainte de a deschide o carte, spre a se informa. Acesta pare a fi sapienţialul sâmbure al cugetării *docendo discimus*, pe care orice educator ar trebui să o adopte ca o deviză.

Reluând înţelesul maximei lui Seneca, H.F. Amiel îl nuanţează într-o formulă deosebit de interesantă, capabilă să expliciteze funcţionalitatea formativă a procesului învăţării. *„Învăţând* pe alţii, scrie Amiel, te instruieşti, povestind *observi*, afirmând *examinezi*, arătând *priveşti*, scriind *gândeşti*, pompând îţi aduci apa în fântâna ta". Formularea citată surprinde, foarte clar, etapele procesului învăţării (observare – analiză – sinteză sau generalizare – exprimare) şi funcţia de *operator* a magistrului, în fiecare din aceste etape. Deci, ce înseamnă a învăţa? Înseamnă, în primul rând, a *acţiona*, a te implica, organic, într-o activitate, într-un proces care începe cu *a observa*, continuă cu *a examina* ceea ce ai observat, pentru a desprinde nişte concluzii (generalizări), pe care, în final, să le *exprimi*. Dar toate aceste operaţii ale unui *autentic* proces cognitiv sunt posibile, ni se atrage atenţia (prin seria gerunziilor circumstanţiale), numai prin operaţionalizarea, adică prin punerea în acţiune a diverselor facultăţi ale subiectului cunoscător: atenţia, memoria, gândirea, imaginaţia, vorbirea. *Observaţia* e activată de necesitatea plasării insului în lume, *analiza* şi *generalizarea* de cerinţa de a identifica natura lucrurilor, raportate la eul cunoscător, iar *gândirea* şi *exprimarea* de exerciţiul textualizării (codificării) lor. Iată, analitic vorbind, ce înseamnă *învăţând, înveţi*, fie că avem în vedere procesul învăţării la scară strict individuală, fie că vizăm învăţarea ca eveniment didactic. În ultimul caz,

Scanned with OKEN Scanner

circumstantul operaţional se întruchipează în persoana profesorului, şi, treptat, în cadrul unei relaţii didactice activizante, în aceea a elevului (studentului) ghidat de profesor.

Obiectivul major al învăţământului nostru de astăzi este *să înveţe discipolii să înveţe*, oferindu-le modele. Înainte de a-i conduce pe aceştia să cunoască cât mai mult, *managerii* învăţării trebuie să le arate (prin fapte, activităţi, comportamente) *ceea ce sunt ei înşişi ca intelectuali, ca oameni*.

Dascălul de *Limba şi literatura română* se poate considera avantajat, în acest amplu proces formativ, de natura specifică a disciplinei. *Docendo discimus*, în contextul studierii literaturii în învăţământul de toate gradele, dar, mai ales, în cel universitar-academic, poate însemna, în primul rând, o acţiune discretă a profesorului de a oferi *un model* de receptivitate literar-artistică, ceea ce înseamnă: sensibilitate rafinată faţă de frumos, în general şi faţă de frumosul artei, în special; spirit de observaţie ascuţit; imaginaţie; gândire nuanţată, deschisă faţă de marea diversitate a perspectivelor filosofice; orizont cultural întins care să permită stabilirea spontană de asociaţii şi disocieri în câmpul vast al literaturii naţionale şi universale; gust estetic nuanţat; capacitatea de a da expresie propriilor impresii de lectură în formulări precise, clare şi concise şi – de ce nu – măcar ca un ideal de atins, dacă nu ca realitate evidentă – *talent literar*. Un astfel de „specialist" poate învăţa discipolii să interogheze o operă şi, implicit, să se interogheze în prezenţa (trăită) a operei, să-i asculte cu atenţie ecourile în propria conştiinţă, să răspundă chemărilor ei (reflexive şi emoţionale), să tacă, mai curând, atunci când cred că nu mai au nimic de spus în contact cu opera, decât să debiteze formule critice neasimilate. Un asemenea specialist în arta instruirii, angajat într-un *dialog autentic*, adică sincer şi deschis, fără prejudecăţi inhibitorii, are posibilitatea de a învăţa şi el câte ceva, învăţându-i pe alţii să guste şi să comenteze o operă literară. Ar învăţa, în primul rând, că opera literară trebuie comentată de cititorii înşişi, după posibilităţile lor (mai mari sau mai mici), că, în consecinţă, ei nu trebuie să reproducă, mecanic, fără a le înţelege, comentarii „reţetă", prelevate din culegeri care ignoră creativitatea şi implicarea personală ca imperative ale interpretării. Ar învăţa ceva esenţial, anume că opera literară este o creaţie, fenomen spiritual, o hrană (să ni se ierte cuvântul) *care nu poate fi consumată prin intermediar*. Nu putem cere cuiva să se simtă sătul povestindu-i ce am mâncat noi la o masă festivă. Ar învăţa (instructor şi elev) că opera literară solicită un contact intim cu cititorul, că, prin urmare, lectura literară necesită o îndelungă *iniţiere spirituală*, că această iniţiere e un proces continuu, care nu poate fi niciodată considerat încheiat. S-ar învăţa astfel şi de către unii, şi de către ceilalţi că *hermeneutica* textului literar începe prin trăirea universului său ideatic, că interpretarea unei opere poetice, ca, de altfel, orice interpretare a unui fenomen spiritual, „nu trebuie – cum spune Noica – să fixeze niciodată faptul respectiv în exactitatea unei explicaţii, ci doar să-l ridice la *înţelegere*". Există, după autorul citat, două tipuri de hermeneutică: proastă şi bună. Prima are ambiţia explicaţiei şi, ca explicaţie, vrea să rămână singură, ratând adevărul în favoarea exactităţii. A doua „se mulţumeşte cu înţelegerea şi lasă astfel faptul deschis unei interpretări care se multiplică prin varietatea actelor înţelegerii". Importantă în *lectura* (interpretarea-înţelegere) unei opere literare este *coerenţa* interpretării, a punctului de vedere propus. Cel ce îndrumă şi cel ce „învaţă" a citi o operă literară se antrenează, reciproc, în dialogul lor comun cu opera, în vederea realizării unei lecturi care nu limitează categoric, ci doar propune o interpretare-înţelegere, cu alte

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte, „o limitaţie care nu limitează". Dacă opera literară poate fi considerată o „închidere care se deschide"(a se vedea şi Umberto Eco, potrivit căruia opera este o „structură deschisă"), cum putem persista în a concepe lectura ca proces ce ţinteşte închiderea sensurilor ei într-o singură interpretare, cu ambiţia de a fi unica posibilă şi valabilă?! Opera prevede un sistem de aşteptări psihologice, culturale, istorice din partea receptorului, care trebuie să o interogheze „într-o dialectică de *fidelitate* şi *libertate*". Intuiţia cititorului constă în a face conjecturi privind identităţile textului literar, conjecturi (păreri) „care trebuie confirmate de ansamblul textului ca un tot organic. În principiu, se pot face infinite conjecturi (interpretări). Dar la sfârşit ele trebuie probate prin coerenţa textului, iar coerenţa textuală nu va putea decât dezaproba anumite conjecturi hazardate (Umberto Eco, *Limitele interpretării*, Pontica, Constanţa, 1996, pp. 22 şi 37).

Nu se poate face hermeneutică literară pornind de la concepţii rigide („închise") despre literatură. La fel se poate spune şi despre activitatea profesorală. Nu se poate desfăşura o activitate instructiv-educativă bună dacă *managerul* unei asemenea activităţi nu are un sistem de concepte deschis, un larg şi nuanţat orizont interpretativ, cu elemente personale. Şi în acest caz, îl vom invoca pe Noica. Gânditorul român crede că în profesorat există un teribil risc: „ori îl faci înainte de aţi fi obţinut ideea" (adică, în cazul profesorului de literatură, înainte de a ajunge la maturizarea propriei receptivităţi critice), „şi atunci trebuie să te accepţi ca simplu manipulator de cunoştinţe" (adică să joci rolul de manipulator de formule emise de alţii), „ori îl faci după ce ţi-ai obţinut-o, şi atunci – spune Noica – e puţin probabil că mai poţi ajunge la gândul altora: rămâi în închiderea ta sau, precum Kant, accepţi divorţul dintre fiinţa gânditorului şi cea a profesorului". E cazul în care, tu – cititor de literatură –, ţi-ai format parametrii receptării literar-artistice, dar ei rămân, odată pentru totdeauna, aceeaşi, imuabili, lipsiţi de plasticitatea cerută de fiecare operă în parte, altfel spus, e cazul în care receptivitatea devine o structură ideatică închisă, inaptă a se deschide solicitărilor multiple ale structurilor poetice deschise ce ţi se oferă. În acest caz, accepţi „divorţul" dintre fiinţa criticului din tine şi cea a profesorului.

Operând menţionatele nuanţări despre relaţia dintre existenţa sau inexistenţa unui sistem propriu de gândire şi profesorat, Noica nu înţelege să nege utilitatea profesoratului. „Problema e, preciza el, cum o împaci, şi dacă o poţi împăca cu aceea a creativităţii" (vezi Liiceanu, *Jurnalul de la Păltiniş*, Cartea Românească, 1983, pp. 60 şi 217-218). Profesoratul banal, deci fără spirit creator, se înscrie în dimensiunile „devenirii întru devenire". Adevăratul, reuşitul profesorat se înscrie sau tinde să se înscrie în dimensiunile devenirii *întru* fiinţă pe plan spiritual, el nu mai e rotire în plan orizontic, ci spirală orientată spre înălţimi.

Parafrazând maxima de la care am pornit, am spune că iniţiind pe alţii în receptarea operei literare ne iniţiem noi înşine în acest subtil şi delectabil proces modelator.

Oprim aici comentariile, astfel încât cititorul să nu ne lipească, ironic, eticheta de *doctus cum libro* („savant cu cartea-n mână"). Dar chiar şi în această eventualitate, valenţele euristice ale prezentelor rânduri nu pot fi, nădăjduim, ignorate.

Scanned with OKEN Scanner

Cunoaştere şi receptare estetico-poetică

Înţelegerea specificului comunicării literar-artistice impune, cu necesitate, familiarizarea fie chiar şi sumară cu procesele psihice prin care se realizează cunoaşterea umană în general.

1. Suportul psiho-fiziologic al „imaginii" ca modalitate de cunoaştere

Se află în discuţie, aici, relaţia conştiinţă-realitate, privită ca mecanism psiho-fiziologic al cunoaşterii umane. Cum se ştie, „reflectarea" este o categorie filosofică. Propriu vorbind, „reflectarea" înseamnă reproducere. Ea se realizează prin interacţiunea dintre două sisteme: S_1 şi S_2. Sistemul (S_1) care reproduce în sine aspecte ale altui sistem (S_2) se numeşte sistem *reflectant*; sistemul (S_2) care se reflectă în primul se numeşte sistem *reflectat*. De fapt, conform principiului *acţiunii şi reacţiunii*, orice sistem este, în acelaşi timp, reflectant şi reflectat.

Transpunerea relaţiilor dintre obiecte şi fenomene din *planul practicii* în *plan mintal* devine *cunoaştere*, gândire logică sau gândire artistică. Deci „reflectarea umană" ia forma specifică numită *conştiinţă*, termen care, conform tratatelor de filosofie, înseamnă, pe de o parte, a fi conştient (a avea ştiinţă) de actele tale, pe de altă parte, act, proces de cunoaştere a ceva.

Reflectarea umană e însă o *re-producere* şi nu o simplă copiere, o reproducere mecanică a realităţii. Aceasta înseamnă că „reflectarea" umană nu e *izomorfă*, ci *izotipă*. Izotipia ei constă în faptul că „imaginea" (reflectată) corespunde cu „obiectul" (reflectat) *în limita unor trăsături esenţiale*. Explicaţia ştiinţifică a caracterului izotipic al reflectării umane (prezentă atât în creaţiile ştiinţifice, cât şi în cele artistice) rezidă în *unitatea senzorialului* şi a *raţionalului*. Fiind senzorial-logică, reflectarea umană e şi *subiectivă*, ceea ce înseamnă că subiectul, reflectând obiectul, săvârşeşte, totodată, şi o *reflectare de sine*. Caracterul subiectiv al reflectării umane este determinat şi de experienţa, năzuinţele subiectului, de particularităţile lui individuale, de fizionomia epocii în care trăieşte.

2. Senzaţie, percepţie, reprezentare, imagine, idee

Senzaţia este un *semnal senzorial* (auditiv, vizual, tactil, gustativ, olfactiv, kinestezic) *elementar*. Spre exemplu, o excitaţie sonoră, acţionând asupra simţului auditiv, se transformă, datorită organului auzului, în semnal senzorial auditiv, adică în senzaţie auditivă. Senzaţii izolate se produc mai rar în conştiinţa noastră; ele se asociază cu

Scanned with OKEN Scanner

alte senzaţii. Când mai multe senzaţii se localizează într-un obiect, ia naştere un produs psihic numit *intuiţie*. Deci intuiţia este o *sinteză de senzaţii* asociate prin *contiguitate* (adică unite prin ceva care le apropie – timp, spaţiu. (Pentru aceste probleme de psihologie a senzaţiei, percepţiei, reprezentării etc., a se vedea tratatele clasice – spre exemplu, I.N. Nisipeanu, *Elemente de psihologie* (f.a.), pp. 66-169 –, în general confirmate de cercetarea modernă). De exemplu, intuiţia obiectului *clopoţel* constă dintr-un şir de senzaţii asociate (vizuale, auditive, tactile, de mişcare), provocate de obiectul respectiv (SV + SA + SK). Se întâmplă ca, după un anumit timp, *să auzim* sunetul clopoţelului. În acest caz, fără să-l mai vedem, ne *amintim* aspectul vizual al clopoţelului, cât şi senzaţiile tactile şi kinestezice. De data aceasta, nu mai vorbim de un şir de senzaţii, ci de un lanţ în care numai prima verigă e o senzaţie (cea auditivă), iar celelalte sunt *amintiri ale unor senzaţii avute în trecut*, sau, cu termenul consacrat, sunt *reprezentări*. Deci *reprezentarea* este *amintirea* unei *senzaţii* trecute.

Şiragul alcătuit dintr-o *senzaţie* şi mai multe *reprezentări* poartă numele de *percepţie* [SA + S (V,T,K)]. Pe baza unei singure senzaţii (cea auditivă) şi a amintirii (A) altora, ne putem reprezenta clopoţelul şi cu aspectele lui vizibile, tactile şi kinestezice. Mecanismul psihic al *percepţiei* constă într-un proces de asimilare între o senzaţie avută întâi şi aceeaşi senzaţie produsă a doua oară. Vorbind despre senzaţie la Pierre Richard, Bachelard şi Merleau Ponty, criticul Georges Poullet spune că „în universul lui Richard, senzaţia nu e niciodată statică, se petrece mereu ceva care face ca senzaţia să nu fie nici un moment pură senzaţie. Ca şi la Bachelard sau Merleau-Ponty, ea se transformă, devine percepţie sau imaginaţie a realului" (*Conştiinţa critică*, Univers, Bucureşti, 1979, p. 231). În *intuiţie*, datele simţurilor (senzaţiile) se produc *succesiv* sau *sincronic*, în timp ce în *percepţie* se produce o anticipare asupra datelor simţurilor. Anticiparea este posibilă datorită capacităţii conştiinţei de a-şi aminti, închipui, reprezenta, *imagina*. Concepţiei asociaţioniste, potrivit căreia orice percepţie e o sumă de senzaţii, *Gestaltpsychologie* (psihologia formală: Wertheimer, Kohler, Koffka, Lewin) îi opune ideea după care percepţia e un fenomen originar, cu o structură proprie, *o organizare*, care nu e suma părţilor, un fenomen adiţional, ci mult mai mult, *o formă*, în care organizăm, în virtutea unui anumit unghi de vedere. Reprezentările permit *prevederea* unor senzaţii şi intuiţii şi stau la baza gândirii şi a sentimentelor noastre.

Reprezentările sunt *individuale* sau concrete şi *generale* sau abstracte. În cazul ultimului tip de reprezentare are loc o *abstragere* a însuşirilor identice, proces de selecţie care se produce şi în cazul reprezentărilor referitoare la *mai multe obiecte asemănătoare* (de exemplu, *mai multe case)*. În psihologie, imaginea generică desprinsă dintr-o serie de reprezentări individuale referitoare la obiecte asemănătoare se numeşte *idee generală* sau *noţiune*. În sens psihofiziologic, reprezentarea sau *imaginea* este un „tablou" mintal, urmarea reflectării senzoriale a obiectelor şi fenomenelor.

Stimulii care duc la reprezentări (imagini) sunt diverşi, cum am văzut, printre ei înscriindu-se şi cei *verbali*. Cuvintele devin, în relaţiile omului cu lumea, *stimuli* în stare a genera *intuiţii* şi *reprezentări*. Spre deosebire de ceilalţi stimuli, *cuvintele* sunt *semnale ale semnalelor concrete*. În procesul cunoaşterii, ele reprezintă trecerea de la *senzaţie* la *gândire*. Fiind semnal al semnalelor, cuvântul poate suplini contactul senzorial cu realitatea, el poate *evoca* senzaţii, intuiţii, reprezentări sau poate *sugera* asemenea procese psihice. Astfel, *cuvintele* se transformă, operativ, în *percepţii reale*. Pe această forţă evocatoare a cuvintelor se întemeiază puterea de transfigurare

Scanned with OKEN Scanner

(mai bine spus *sugerare)* a creaţiilor literare, *cuvântul poetic* făcând parte, astfel, dintr-un sistem specific de semnalizare. Spre exemplu, stimulul verbal *crin* devine pentru poetul simbolist Al.T. Stamatiad (1885-1956) un generator de intuiţii şi reprezentări. Cuvântul *crin* este un semnal al unei realităţi concrete, *al florii* albe şi ameţitor de înmiresmate, care suplineşte contactul senzorial direct cu realitatea palpabilă a plantei, dar *evocă* poetului senzaţii, intuiţii, *imagini* gingaşe şi scumpe, putând *sugera*, în actul comunicării poetice, asemenea procese psihice, aureolate de semnificaţii simbolice şi efecte emoţionale dintre cele mai delicate: „Ah! crinul alb de-odinioară/Ce răspândea discret parfum –/Parfum de mistică iubire –/S-a ofilit, s-a stins de-acum./Ah! crinul alb de-odinioară/Ce răspândea discret parfum.../O! nu atinge alba floare,/ Petalele s-or scutura/Şi viaţa mea va fi pustie,/Căci ele-s amintirea ta./O! nu atinge alba floare,/Petalele s-or scutura..." (*Crinul*).

Facultatea de a reprezenta obiectele realului este *imaginaţia* însăşi, care poate fi *reproductivă* şi *productivă* sau creatoare (combinând datele realului în reprezentările noi, ca în mai sus citatele versuri). Imaginaţia este un proces psihic analog cu gândirea. Psihologia modernă interpretează nuanţat imaginaţia, subliind, chiar şi în cazul aşa-numitei imaginaţii reproductive, caracterul ei de „reconstrucţie", faptul că activităţile de a percepe şi a imagina sunt tot atât de antitetice ca prezenţa şi absenţa (G. Bachelard).

3. Modalitatea organizării reprezentărilor, noţiunilor, ideilor

După psihologia asociaţionistă, cum am văzut, contactul conştiinţei cu realitatea se soldează, în mod obişnuit, cu şiruri de reprezentări, constituite prin *asociaţie*. De exemplu, petrecerea câtorva ore pe un stadion poate duce, ulterior, la înlănţuirea de reprezentări în minte sau la înlănţuiri de noţiuni. Asemenea asocieri se înfiripează după anumite legi. Una din legile de asociaţie este *contiguitatea* (în timp şi spaţiu), în virtutea căreia ori de câte ori revine în vecinătate de timp şi spaţiu, ea tinde să recheme în conştiinţă şi celelalte reprezentări cu care s-a asociat odată. Revenind la exemplul cu stadionul, o primă reprezentare care ne vine în minte, să spunem *locul* unde am stat, recheamă alte reprezentări cu care s-a învecinat, în timp şi spaţiu, atunci când s-a produs, cum ar fi: *gazonul* verde, *tribunele* cu coloritul lor variat, o fază spectaculoasă de fotbal, *imaginea vecinului* din tribună, agitându-se furios etc. La fel se întâmplă şi cu noţiunile. O noţiune ca *fotbalul* recheamă în minte alte noţiuni, precum: *arbitru, teren de sport, jucător, meci, sport*.

Reprezentările se pot asocia în ordinea în care s-au desfăşurat în timp sau în altă ordine. Sunt reprezentări, noţiuni, idei care se asociază în mod inevitabil, formând *perechi* indisolubile, termenii implicându-se reciproc, ca în cazul celor *corelative: gară-tren, grădină-pomi, foc-fum, cauză-efect, profesor-elev* etc. Şi aceste asociaţii sunt efectul contiguităţii: *gara* are întotdeauna lângă ea *trenuri*, profesorul are de a face cu *elevul* şi acesta cu *profesorul*, focul se află mereu în vecinătatea *fumului* şi se zice, frecvent, că nu iese fum fără foc etc.

Din cele menţionate, se vede că există *contiguităţi mecanice* (informe, disolubile) şi *organizate* sau logice (indisolubile). Cele corelative sunt logice, presupunând un raport de cauzalitate. Sunt şi reprezentări bazate pe raporturi *cvasicauzale*, cum ar fi

Scanned with OKEN Scanner

cele pe care se întemeiază *figurile limbajului poetic*, spre exemplu, *metonimia*. Când spunem *sceptru* în loc de *putere*, folosim o vorbire metonimică, în care termenul *putere* – noţiunea semnificată – nu se exprimă, ci e implicată în termenul *sceptru*, adică în semnificant. Această metonimie presupune un raport de contiguitate semicauzal: *sceptrul* presupune o persoană investită cu exercitarea puterii de stat, căci, altminteri, sceptrul n-ar exista ca semn al autorităţii supreme. De exemplu, Bolintineanu, în poezia *Daniil Sihastru*, realizează efecte retorice deosebite, prin utilizarea *metonimiei*, în replica dată de bătrânul isihast domnitorului Ştefan: „Dacă mâna-ţi slabă *sceptrul* ţi-o apasă,/Altuia mai harnic locul tău îl lasă", ca şi Cezar Bolliac, în versurile: „Pâinea *fierul* o rodeşte/Tot cu *fierul* ne-o păstrăm/Ea e-a celor ce-o munceşte/ Trântorilor n-o mai dăm". Există şi contiguităţi întemeiate pe raporturi de *contrast*, de exemplu, *cald-frig* (corelaţie inevitabilă, indisolubilă, logică).

Pe lângă asocierile prin contiguitate, mecanismul înlănţuirii reprezentărilor, al ideilor este guvernat şi de asociaţii prin *asemănare* sau *analogie*. Pe baza acestui fel de asociere, se constituie multe din figurile limbajului poetic (comparaţii, metafore, personificări ş.a.). Astfel, Eminescu spune: „Pe un deal răsare luna ca o *vatră* de jăratic". Imaginea (reprezentarea) poetică, subiectivă, a poetului se structurează pe baza legii *asociaţiei prin analogie* (asemănare) între reprezentarea *lunii* (cu aspectul ei în momentul apariţiei) şi reprezentarea unei *vetre de jăratic*, prin folosirea comparaţiei ca procedeu de exprimare. Blaga spune: „Eu nu strivesc *corola de minuni a lumii*". Imaginea poetică generată de sintagma *corola de minuni a lumii* este construită pe baza aceleiaşi legi a asociaţiei prin analogie între reprezentarea cu caracter conceptual a *universului* (lumii) şi imaginea (reprezentarea) concretă a unei *corole* (ansamblul petalelor unei flori), uimitoare prin frumuseţe (minunate), prin procedeul *metaforizării*, care constă, cum se ştie, dintr-o comparaţie prescurtată (elementar definit), în care apare numai unul din termenii puşi în raport de asemănare, şi anume, termenul de comparat (*corola*). Şi personificarea (*stelele clipesc pe cer*) se bazează pe procesul psihic al percepţiei unei asemănări (în exemplul citat, pe asemănarea între *tremurul*, licărirea luminoasă a stelelor, fenomen de iluzie optică, şi gestul reflex al mişcării pleoapelor, numit, obişnuit, *clipire*).

Dacă asemănările percepute cotidian se întemeiază, frecvent, pe trăsături de asemănare *vizibile*, vorbirea poetică se bazează, adesea, pe asemănări *mai vagi, mai depărtate*. Şi cu cât sunt mai depărtate, cu atât ele par mai expresive (de exemplu, „Norii, *ca nişte paraşute*, s-au ridicat sus, pe cer,/Umflaţi de câmpul nostru magnetic", *În dungă...* – Marin Sorescu).

În recunoaşterea asemănărilor dintre reprezentările asociate, un rol important îl joacă *apercepţia*, adică experienţa perceptivă şi cognitivă (acumulată, treptat, prin nenumărate intuiţii şi reprezentări ale lumii înconjurătoare), care se activează, selectiv, cu prilejul noilor acte de percepţie şi cunoaştere (vezi Paul Popescu-Neveanu, *Dicţionar de psihologie*, Albatros, Bucureşti, 1978, pp. 652-653). Spre exemplu, simpla senzaţie vizuală pe care ne-o dă un stilou, intuit de atâtea ori, e suficientă pentru a recunoaşte imediat ce e acest obiect, fără să-l mai pipăim, fără să-l mai deschidem sau să-l folosim pentru a scrie. Spontan, ne vine în minte şi numele. Reprezentările (tactile, motrice etc.) care sunt stârnite (evocate) în conştiinţă, ca urmare a *interpretării* senzaţiei vizuale pricinuite de stilou, sunt *reprezentările aperceptive* (sau apercepţii). Asemenea reprezentări sunt numite, mai ales în teoria literară, *presupoziţii* (sau presupuneri) şi joacă un rol esenţial în receptarea operei

Scanned with OKEN Scanner

literare, sau, cum se exprimă Ingarden, în concretizarea operei (Roman Ingarden, *Studii de estetică*, Univers, București, 1978). Interesant de reținut pentru înțelegerea imaginii poetice e că „reproducerea" reprezentărilor, care are ca fundament psihic *memoria*, se realizează pe baza asociației lor, fie prin contiguitate, fie prin asemănare, fie prin amândouă, în același timp, în virtutea unui *pattern* subiectiv, care constituie *matricea* inconștientă a *noii forme* sau a organizării reflectorizante. Asociaționismul rămâne încă valabil, dacă e legat de ideea de *organizare* (de *pattern*), cu sediul în abisurile conștiinței. Îmi amintesc, de pildă, figura unui coleg, pasionat cititor (a); aceasta readuce în minte imaginea unei săli de lectură (b), a unui șir de întâmplări trăite de el din cauza acestei pasiuni (c,d,e), pentru ca apoi să-mi vină în minte alte pasiuni: pescuitul (f_1), vânătoarea (f_2), filatelia (f_3), sportul (f_4), automobilismul (f_5) etc., proces asociativ care implică *contiguitatea* (a+b+c+d+e) + *asemănarea* ($f_1+f_2+f_3+f_4+f_5$).

Conștiința umană, pe lângă puterea de a reproduce, mai mult sau mai puțin fidel, reprezentări, o are și pe aceea de *a structura* șirurile de reprezentări, dându-le noi forme, care nu se mai aseamănă decât vag cu percepțiile originale. Pe această capacitate psihică se bazează reprezentările (imaginile) din creațiile literar-artistice, cât și din cele științifice și tehnice. Astfel de plăsmuiri, noi structuri ale unor intuiții și reprezentări din lumea realului, ne dau *iluzia realității*, iluzie care poate fi *inconștientă* (ca în cazul jocurilor copiilor de vârstă mică și mijlocie) și *conștientă* (ca în acela al copiilor mai mari, care sunt conștienți că în jocul lor e o plăsmuire, sau ca în cazul creatorilor de universuri literar-artistice fictive și al receptorilor de artă).

4. Rolul factorilor afectivi în constituirea imaginilor

Modalitatea constituirii imaginilor este puternic influențată de *factorii afectivi*, fără a-i uita pe cei *intelectuali* și pe cei care țin de domeniul *inconștientului*. Felul și intensitatea sentimentelor înrâuresc formele, direcțiile și originalitatea imaginilor, iar factorul intelectual, adică *puterea de a gândi prin analogie*, le asociază, disociază și reasociază în structuri inedite. De exemplu, în poezia *Timbru*, de Ion Barbu, citim: „Cimpoiul veșted luncii, sau fluierul în drum/Durerea divizată o sună-ncet, mai tare...". Sintagma poetică „Cimpoiul veșted luncii", aparent ilogică, paradoxală, reprezintă un bun fapt ilustrativ pentru procesul elaborării expresiei artistice prin *asocierea* subterană a unor senzații și percepții sub imperiul unor sentimente. În sintagma discutată, termenii se grupează după cum senzațiile corespunzătoare s-au regăsit în unitatea aceleiași stări sufletești. „Astfel, comentează Tudor Vianu, cimpoiul răsunând pentru poet într-o luncă veștedă, cele două impresii concomitente determină sugestiva asociație: «cimpoiul veșted luncii». Pe calea aceleiași asimilări de senzații, apar expresiile „somn fraged", în *Riga Crypto...*, „racul fosforos... sălciu".

Punctul convergent al jocului caleidoscopic de imagini este *viziunea* creatorului, potențată de un *sentiment* intens sau de o *obsesie*. Tonul afectiv al reprezentărilor reproduce pe acela al senzațiilor și intuițiilor originare. În legătură cu rolul sentimentului în procesul de „reprezentare" se poate vorbi de o adevărată *contagiune afectivă*, ceea ce înseamnă că un sentiment produs de o anumită reprezentare se asociază prin contiguitate cu o altă reprezentare, care, inițial, n-a fost însoțită de acest sentiment. Așa se explică *tonalitatea afectivă unitară a unui sistem imagistic dintr-o operă*

Scanned with OKEN Scanner

poetică. Contagiunea afectivă se supune şi ea asociaţiei prin contiguitate şi asemănare. Ea poate fi barată însă de *legea contrastului afectiv*, care are ca efect punerea pregnantă în relief a autenticităţii unui sentiment. Antiteza imagistică sau compoziţional-afectivă, întâlnită adesea în creaţiile literare, are menirea de a releva, artistic, sentimentele dominante. Un exemplu, printre multe altele, pentru rolul afectivităţii în procesul elaborării imaginii poetice îl oferă lirica lermontoviană. Se ştie – din mărturisirile poetului – că asupra sa, copil fiind, a produs o impresie puternică, cu urmări în timp asupra creaţiei lui, un cântec „auzit la trei ani" de la mama sa, „un cântec care-mi stârnea plânsul"; „acum nu mi-l pot aminti, dar cred că, de l-aş auzi din nou, m-ar impresiona în aceeaşi măsură". Evenimentul a marcat creaţia lui Lermontov, înrâurind expresia imaginii „patriei eterne", în care cuvântul pronunţat sau cântat absoarbe percepţiile vizuale, motrice, tactile, convertindu-le în sunet" (vezi Livia Cotorcea, *Lirica lui Lermontov*, Junimea, Iaşi, 1983, pp. 33 şi 90). Credem că fapte precum cele consemnate ţin de o simbolică ontologică pe care numai arta o poate descifra.

5. Imagine poetică şi concept

Reiese din cele spuse până acum că „reflectarea" (cunoaşterea) umană operează cu reprezentări (imagini) „concret-senzoriale", dar şi cu idei (concepte). Conceptul nu este o imagine sau o percepţie a subiectului cunoscător, nici o reprezentare psihologică, ce însoţeşte, spre exemplu, recepţionarea unui termen, ci o *entitate ideală*, care surprinde ceea ce e comun, permanent, statornic în lucruri. Conceptele pot fi captate şi înţelese prin intermediul unui repertoriu de *semne*, adică prin limbaj, ceea ce se întâmplă, de fapt, şi în cazul reprezentării imaginilor artistice, implicate în universul unei opere literare. Între *imaginea poetică* – *imaginea artistică* nu trebuie confundată cu *tropul* – şi *conceptul ştiinţific* nu există raporturi de opoziţie, ci de complementaritate. Să dăm un exemplu şi în acest sens:

Mihail Sadoveanu, în *Creanga de aur*, imaginează un personaj – profesorul arheolog Stamatin – care vorbeşte elevilor săi despre un bătrân mag, „preot păgân" dac, „care a sălăşluit cândva sub bolta unei peşteri, în vârf de munte". Stamatin descrie înfăţişarea întruchipată în stânca peşterii boltite, desluşind în portretul magului calităţile unui iniţiat în misterele Universului. „Ceteam acestea – spune Domnu Stamatin – în înfăţişările bătrânului mag pe când, la picioarele lui, şarpele *uroboros*, încolăcindu-se cu coada la gură îmi comunica semnul eternităţii şi al ciclurilor". Magul străvechi, din timpul regilor daci, portretizat de personajul sadovenian, în circumstanţe învăluite în misterul unei peşteri montane, nu este altul decât Zamolxis, slujit de Deceneu şi de şirul altor magi de-a lungul istoriei dacilor. Personajul sadovenian surprinde, în fascinantul său portret poetic, un element deosebit de semnificativ, printr-o *metaforă revelatoare*, aceea a şarpelui *uroboros*. Metafora aceasta sugerează ceea ce gândirea speculativă filosofică, ştiinţele pozitive (matematica, fizica, cosmologia) înţeleg prin conceptul de *timp*. Cum se ştie, *timpul* este un concept care desemnează, alături de *spaţiu*, o dimensiune a existenţei, dimensiune ale cărei atribute sunt determinate de antinomiile intrinseci ale existenţei. Se vorbeşte astfel despre un *timp etern*, care n-ar fi altceva decât însumarea infinită a *timpurilor ciclice* (relative: obiective, subiective etc.). *Eternitatea* şi *temporalitatea*, implicate

Scanned with OKEN Scanner

în conceptul filosofic de *timp*, despre care ştiinţa ne vorbeşte în limbajul ei precis, matematic, sunt sugerate, în cazul descrierii poetice sadoveniene, prin fascinanta imagine a *şarpelui uroboros*, „încolăcit" la picioarele înţeleptului. Între *conceptul ştiinţific* de *Timp* şi *imaginea poetică a şarpelui* există o legătură subterană, care face ca aceste două instrumente de investigare a lumii să fie complementare şi compatibile, deşi limbajul implicat *pare a fi* diametral opus: *raţional-conceptual*, în primul caz, *metaforico-sensibilizator*, în cazul imaginii poetice. Iar în procesul descifrării (înţelegerii, lecturii) limbajelor celor două modalităţi de cunoaştere, cititorul sau receptorul activează, după caz, fie capacitatea lor de a opera cu concepte şi raţionamente, fie întreaga lor receptivitate poetică (sensibilitate, presupoziţii, imaginaţie, cultură, disponibilitate asociativ-disociativă etc.).

Datorită caracterului *productiv* (creator) al procesului „reflectării" (chiar şi aşa-numita imaginaţie reproductivă presupune un coeficient de „reconstrucţie"), *imaginea poetică* (atât cea contextuală, cât şi cea totalizantă) este un mijloc de cunoaştere şi *nicidecum o simplă oglindire a fenomenelor*. Imaginea poetică este un instrument cu totul special de cunoaştere, un mijloc al *gândirii intuitive* şi, prin aceasta, complementar conceptului ştiinţific. Substanţa sa e dialectică, pentru că presupune *mişcarea*, se bazează şi menţine *confruntarea* însăşi (V. Sklovski, *Despre proză*, I, Univers, Bucureşti, 1975, p. 22).

Imaginea poetică e, după Sartre, puterea magică de a evoca ceva absent (vezi M. Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice*, I, Meridiane, Bucureşti, p. 94).

Scanned with OKEN Scanner

Motiv, temă, idei în opera literară

Cum se ştie, orice ştiinţă dispune de concepte speciale cu care operează în procesul aprofundării obiectului cunoaşterii sale. Disciplina care se ocupă cu studiul literaturii, cu toate ramurile ei (istoria, teoria, critica literară), nu face excepţie de la această regulă, folosind o mare bogăţie de termeni de specialitate, pentru a numi componentele unui aparat noţional foarte complex, absolut indispensabil analizei, explicării şi valorizării fenomenului literar.

Printre noţiunile fundamentale care conceptualizează aspecte esenţiale ale structurii operei literare sunt şi acelea pe care le numim cu termenii *motiv, temă* şi *idee* poetică. Să vedem, succint, ce trebuie să înţelegem prin termenii menţionaţi, având în vedere frecventa lor utilizare în practica receptării textelor literare (în şcoală şi în afara ei) şi unele mutaţii teoretice survenite în definirea lor.

Definiţii

De la început, se impune constatarea că definirea esenţei noţiunilor corespunzătoare termenilor în discuţie diferă, într-o anumită măsură, de la o orientare teoretică la alta, fapt care ar putea deruta. Cu toate acestea, între diversele puncte de vedere se pot identifica elemente comune sau complementare.

Motivul (fr. *motif,* it., *motivo*, germ. *Motiv*) are, în literatură, mai multe accepţiuni, şi anume: 1. „cauză a unei decizii sau acţiuni voliţionale a unui personaj"; 2. „cauză care a determinat scriitorul să abordeze un anumit subiect"; 3. „element component al unei opere literare" (*Dicţionar de termeni literari*, coord. Al. Săndulescu, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1976, p. 284). Cuvântul este preluat din terminologia artelor plastice şi a muzicii, unde numeşte o parte a subiectului compoziţiei plastice sau muzicale, desemnând o idee cu formă definitivă, care prezintă sens vizual sau melodic. Pe noi ne interesează, aici, *motivul* ca parte componentă a operei literare. Considerat ca atare, reţinem, în esenţă, o definire tradiţională şi una modernă (structuralist-semiotică). În sensul tradiţional al termenului, *motivul* este *un element cu grad de generalitate, care se repetă în diferite momente ale aceleiaşi opere* sau în creaţii diferite, acumulând de fiecare dată noi sensuri. Asemenea elemente întâlnim, spre exemplu, în creaţia eminesciană: *codrul, teiul, lacul, luna, marea, cornul, somnul, visul* ş.a. În abordarea analitică structuralist-semiotică a operei, *motivul* este *cea mai mică unitate semnificativă a textului* („cel mai bun spaţiu în care se poate observa un sens" – Roland Barthes; „cea mai mică particulă a materiei tematice" – Boris Tomaşevski; fiecare cuvânt din interiorul propoziţiei poate constitui un motiv deosebit – Propp). Decupând, spre exemplu, textul poeziei *Amurg violet* de George Bacovia în unităţi inteligibile din ce în ce mai mici, obţinem un număr de *propoziţii*,

Scanned with OKEN Scanner

apoi un număr de *sintagme* şi de *cuvinte*: „Amurg de toamnă violet.../ Doi plopi, în fund, apar în siluete –/ Apostoli în odăjdii violete –/ Oraşul tot e violet./ Amurg de toamnă violet.../ Pe drum e-o lume leneşă, cochetă;/ Mulţimea toată pare violetă,/ Oraşul tot e violet./ Amurg de toamnă violet.../ Din turn, pe câmp, văd voievozi cu plete;/ Străbunii trec în pâlcuri violete,/ Oraşul tot e violet". Una din unităţile sintagmatice semnificative care se repetă, simetric, la începutul fiecărei strofe, este „Amurg de toamnă violet...", alcătuită din trei cuvinte *din acelaşi câmp semantic (amurg, toamnă, violet)*, fiecare cuvânt constituind – dacă ne e permisă expresia – câte un *micro-motiv*, adică mici unităţi de sens, care vor reliefa, împreună cu alte cuvinte ale contextului, *motivul principal* al poeziei. *Motivul* şi *cuvântul* merg paralel (precizează şi Leo Spitzer, unul din reprezentanţii de seamă ai stilisticii secolului nostru); din cuvintele preferate de către un poet pot fi deduse motivele sale predilecte şi invers (L. Spitzer, „Stilistica e linguistica", în *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, 1954, p. 36, apud Sanda Golopenţia-Eretescu, „Reliefarea motivului în poezia lui G. Bacovia", în *Studii de poetică şi stilistică*, E.P.L., Bucureşti, 1966, p. 251). Exemplul din Bacovia ni se pare potrivit pentru a remarca elementele de convergenţă, de complementaritate existente între concepţia clasică şi cea modernă, privind noţiunea de *motiv literar* şi, vom vedea, aceea de *temă*. Cuvintele *amurg, toamnă, violet* (cum spuneam, din acelaşi câmp semantic), cele mai mici unităţi inteligibile, deci *motive*, în viziune structuralist-semiotică, datorită semantismului lor interferent, sunt asociate într-o sintagmă unitară-semantic: „Amurg de toamnă violet". Această sintagmă, repetându-se în diferite momente ale textului bacovian, impune, împreună cu alte construcţii, precum „Oraşul tot e violet", *o stare lirică* generalizatoare: *însingurarea* (depresivă), ca *motiv literar*, în sensul tradiţional al termenului. Deosebirile dintre cele două moduri de a înţelege *motivul* nu sunt chiar atât de fundamentale, cum credea Boris Tomaşevski, care singur ajungea de altfel la constatarea că „multe din motivele poeticii comparative îşi păstrează însemnătatea lor de motive şi în poetica teoretică" (B. Tomaşevski, *Teoria literaturii. Poetica*, Univers, Bucureşti, 1973, p. 255).

Motivele literare pot fi *explicite* (numite printr-un cuvânt, o sintagmă, o propoziţie, un personaj), cum e motivul *mioarei năzdrăvane* din *Mioriţa*, sau *implicite* (sugerate de imaginile poetice, ca în *Buna Vestire* de Tudor Arghezi); *centrale* (care, atunci când se repetă insistent, apar ca *laitmotive*, cum este cel ilustrat de versul „Veniţi: privighetoarea cântă, şi liliacul e-nflorit", din poezia *Noaptea de mai* de Al. Macedonski) şi *secundare* (de exemplu, motivul *fântânii*, din balada *Meşterul Manole*, sau motivul *măicuţei bătrâne*, din *Mioriţa*). De subliniat faptul că motivul literar, ca element al structurii artistice, are o funcţie estetico-poetică, contribuind deci la motivarea artistică a elementelor constitutive ale întregului, ale sistemului integrator pe care îl constituie opera. Când *motivul* este conceput ca sinteză a unui *datum existenţial*, a unei experienţe de viaţă, se dă cale liberă interpretărilor extraliterare, putând fi cercetat ca element extraestetic, cum au procedat, de exemplu, Jung (ca arhetipuri), Bachelard (ca elemente materiale ale imaginaţiei), Frye (drept cicluri ale naturii), Durand (ca mituri). Având în vedere acest fapt, se constată că motivele literare capătă note particulare în funcţie de gen, specie, curent literar, unul şi acelaşi motiv putând circula de la un gen la altul, de la un curent la altul. Cel care le conferă nota inconfundabilă este creatorul. Motivul *Zburătorului*, de pildă, se întâlneşte în creaţii literare româneşti diverse ca specie şi viziune artistică (I. Heliade Rădulescu,

Scanned with OKEN Scanner

M. Eminescu, T. Arghezi ş.a.), la fel, motivul *carpe diem* („trăieşte clipa"), în cunoscuta *Odă I* a lui Horatius, în *Faust* de Goethe, *Lacul* de Lamartine ş.a.), exemplele putând continua.

Tema (fr. *thème*, lat. lit. *thema*, gr. *thema*, „subiect" de discuţie, de tratat într-o lucrare) constituie un alt element structural al operei literare, aflat într-o indestructibilă relaţie funcţională cu *motivul*. În accepţiune tradiţională, prin *temă* se înţelege *un aspect dintre cele mai generale ale realităţii surprinse artistic* în opera literară, cum ar fi : *natura, dragostea, destinul, geniul, patriotismul, războiul, avariţia* etc. În acest sens, numărul temelor apare ca limitat, aceleaşi teme întâlnindu-se în întreaga literatură. În accepţiune modernă, *tema* reprezintă *o schemă foarte generală spre care conduc situaţiile şi motivele dintr-o operă* sau din mai multe şi care primeşte, în fiecare operă, o culoare şi o interpretare particulare (B. Tomaşevski, *op. cit.*, p. 251). „Conceptul de temă, spune Tomaşevski, este unul de *însumare*, de unificare a materialului lexical al lucrării" (p. 254) ; „Motivele se corelează între ele, constituind ţesătura tematică a lucrării" (p. 255). Utilă atât din punct de vedere teoretic, cât şi aplicativ este distincţia operată de Tomaşevski între *fabulă* şi *subiect* : „Fabula este totalitatea motivelor în legătura lor cu logica temporal-cauzală, iar subiectul – totalitatea aceloraşi motive în aceeaşi succesiune şi legătură în care sunt date în lucrare" (p. 255). Aşadar, *motivul* este, în această accepţiune, cea mai mică unitate semnificativă a ţextului, iat *tema* reprezintă unitatea semantică a diverselor elemente ale operei, care are un anumit grad de generalitate. Să reţinem că *motivul*, în cadrul sistemului operei, reprezintă un instrument de reliefare a *temei*. Astfel, motivele „Amurg de toamnă violet" şi „Oraşul tot e violet", din citata poezie a lui Bacovia, reiterate, sugerează şi pun în relief *tema* : o ipostază a naturii într-un anumit moment – *toamna*. Sau, în *Mioriţa*, motive precum *complotul, mioara năzdrăvană, testamentul, măicuţa bătrână* şi celelalte pun în evidenţă *tema morţii*.

Atunci când se au în vedere relaţiile intrinseci ale *temei* cu celelalte elemente componene ale operei, analiza se înscrie în limitele investigaţiilor estetico-poetice (*intrinsecă*), iar atunci când se urmăreşte *circulaţia temelor* în literatură, cercetarea devine de tip comparatist-tematologic (*extrinsecă*), deopotrivă îndreptăţită, ca toate celelalte demersuri aplicate fenomenului literar.

Ideea poetică (fr. *idée*, lat. lit. *idea*) este un termen al cărui înţeles a suferit mutaţii în timp, începând cu accepţiunea neoplatoniciană (Plotin şi, mai apoi, Marsilio Ficino) de *obiectivare a Ideii transcendente* pe plan poetic, continuând cu aceea de subiectivizare, de *reprezentare interioară a existenţei*, de mai târziu şi, în fine, cu nuanţările din ultima vreme ale teoriei literare moderne. Astăzi, continuă să se folosească termenul în sensul de *concepţie de bază care modelează atitudinea scriitorului faţă de tema abordată*, ceea ce, după opinia noastră, vizează numai un aspect al procesului comunicării literar-artistice, şi anume doar *relaţia autor-operă*, neglijând celelalte aspecte, precum *relaţia operă-cititor, contextul creaţiei, contextul receptării*. Teoria receptării (Hans Robert Jauss), relativ recentă, prin revitalizarea unor opinii mai vechi, subliniază faptul că opera literară este receptată de fiecare cititor în felul său, potrivit propriului *orizont de aşteptare* (sensibilitate, disponibilităţi imaginativ-reflexive, experienţă de viaţă, cultură ş.a.). Opera însăşi, ne atrage atenţia Umberto Eco, prin specificul structurii sale (compoziţie, limbaj etc.), are calitatea de a fi *deschisă multiplelor interpretări*. În lumina acestor adevăruri, prin *ideea operei* trebuie să înţelegem *semnificaţiile* profunde implicate în structura sa, dezvăluite, actualizate, „concretizate" (Ingarden) de cititor în procesul intim al lecturii. Atât

Scanned with OKEN Scanner

timp cât opera nu intră în contact direct cu cititorul, ideea poetică, înţeleasă ca factor structurant de imagini şi sensibilitate, rămâne o virtualitate. Ea devine *obiect estetic* numai întâlnindu-se cu cititorii.

Revenind la poezia lui Bacovia, aşa-zisa *idee*, sugerată de „logica" relaţiilor intratextuale, ar putea fi, în lectura unuia dintre cititori, că toamna, cu amurgurile ei violete, este, pentru poetul însingurat, un simbol al drumului spre moarte, un simbol al destrămării interioare. Altui cititor poezia ar putea să-i reveleze o semnificaţie ceva mai nuanţată sau, poate, una mai restrictivă, nu însă total diferită.

Este necesar ca în practica analizelor literare şcolare să se utilizeze, curent, în locul cuvântului *idee* termenul *semnificaţie* a operei, mai potrivit pentru natura estetico-poetică a actului creaţiei (care nu conceptualizează elemente gnoseologice preexistente) şi al celui de receptare (care, de asemenea, nu decodifică discursuri denotative, informaţii logico-descriptive, ci informaţii infralogico-emoţionale).

Motivul Zburătorului la Ion Heliade Rădulescu, Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Dumitru Matcovschi

Să urmărim, mai îndeaproape, în câteva texte poetice, interrelaţiile dintre motiv – temă – semnificaţii estetico-poetice, limitându-ne la *motivul Zburătorului*, specific literaturii române.

Poezia *Zburătorul* de Ion Heliade Rădulescu are ca *motiv dominant* un personaj mitic. Morfologia culturală atestă, frecvent, cazuri în care *personaje* mitologice devin *motive* literare, atunci când dobândesc o încărcătură simbolică deosebită (Prometeu, Meşterul Manole ş.a.). Ca personaj mitologic, Zburătorul pare a fi o reminiscenţă a miturilor cosmice, izvorâte din cultul luminii, al Soarelui şi al Lunii, cum atestă unele descântece şi balade româneşti (George Niţu, *Elemente mitologice în creaţia populară românească*, Albatros, Bucureşti, 1988, pp. 90-103), mituri din care descind şi elementele mitologice din *Miorița* (cu motivul nunţii nenuntite) şi *Meşterul Manole* (cu motivul jertfei creatoare). La români, Dimitrie Cantemir este primul care semnalează credinţa populară în Zburător, ca personaj al unor scenarii erotice imaginare: „Însemnează cel ce zboară. Ei zic că este o nălucă, un om tânăr, care vine noaptea la fete mari, mai ales la femeile de curând măritate şi toată noaptea săvârşeşte cu dânsele lucruri necuviincioase, cu toate că nu poate fi văzut de ceilalţi oameni, nici chiar de cei care îl pândesc. Iar noi am mai auzit că unii bărbaţi însuraţi mai inimoşi au prins asemenea zburători şi, când au aflat că sunt făpturi cu trup ca şi alţii, i-au pedepsit cum li se cădea" (Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, traducere de Petre Pandrea, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1956, p. 271). I. Heliade Rădulescu se inspiră din mitologia populară şi face din personajul amintit motivul central al baladei sale, pentru a trata, poetic, un fapt de viaţă etern omenesc.

Discursul poetic (textul), exemplificativ pentru ceea ce se numeşte *lirica rolurilor*, este compartimentat în trei părţi.

Prima reprezintă o confesiune lirică directă, care dă expresie unei *neliniști* acute, însoţite de simptome fiziologice alarmante, trăite, cu o plăcută spaimă, de o adolescentă. Este vorba de un chin „dureros de dulce", va spune mai târziu Eminescu, exprimat printr-un monolog sincopat, cu multe exclamaţii, interogaţii, invocaţii, repetiţii şi suspensii. Această parte marchează un *motiv complementar*, acela reprezentat de *rolul tinerei îndrăgostite*.

Scanned with OKEN Scanner

A doua parte prefigurează un alt motiv consonant, *înserarea* (substanţa unui splendid pastel, unul din primele din literatura română, cum s-a remarcat). Motivul acesta, învăluit în mister, potenţează vraja în care se învăluie sentimentele fetei, pentru că aspectele înserării sunt însemne ale prezenţei indirecte a personajului-motiv („Târzie astă-seară răsare acum şi luna,/Şi, cobe, câteodată, tot cade câte-o stea;"/ „Dar ce lumină iute, ca fulger trecătoare,/Vreo stea mai cade iară? Vreun împărat mai moare?/Or e – să nu mai fie! – vreo pacoste de zmeu?").

Ultima parte impune evidenţa motivului principal, pregătită de cele două motive complementare, sub înfăţişarea portretului fabulos al Zburătorului („Balaur de lumină cu coada-nflăcărată şi tras ca prin inel,/Bălai, cu părul de aur: dar slabele lui vine/ N-au nici un pic de sânge, ş-un nas – ca vai de el!").

Prin interferarea semnificaţiilor din cele trei părţi se conturează unitatea imaginii de ansamblu, asigurată de *unitatea motivului* (prezent, direct sau indirect, în toate secvenţele): *credinţa în Zburător* şi *unitatea stării sufleteşti* (surprinsă sub diferite aspecte: ca plăcută *spaimă*, apoi ca *vrajă* şi, în fine, ca *neliniştе*).

Portretul *personajului-motiv* este conturat printr-o relatare dialogată, susţinută de două „surate", femei iniţiate în tainele iubirii, dialog care ascunde, în subtext, un *comentariu umoristic* al situaţiei Floricăi („Să fugă fata mare de focul iubit"). Se sugerează astfel *tema* poeziei: *dragostea* genuină; şi *semnificaţia* generală: *iubirea e o permanenţă umană*, de neocolit, un dat implacabil în destinul nostru. O serie de termeni şi expresii din vorbirea „suratelor" („împieliţatul", „pândeşte, bată-l crucea", „cum or fi chinuind-o") exprimă o simpatie pigmentată cu accentele unei ironii participative, cu care e tratat, în optică populară, orice neiniţiat, ispitit de frumuseţea fantastică a Zburătorului.

Motivul Zburătorului este elementul fundamental care conferă unitate poemului *Călin (File din poveste)* de Mihai Eminescu. El este prezent, explicit sau implicit, în toate cele opt părţi, marcând fiecare câte un moment al unei poveşti de dragoste ce începe cu *visul erotic*, continuând cu *bucuriile şi suferinţele iubirii* şi terminând cu *rolul* ei în planul existenţei. În poezia lui Ion Heliade-Rădulescu, motivul reliefa ipostaza neconştientizată a iubirii, răsunetul ei nelămurit într-un suflet novice, neiniţiat. În *Călin*, motivul conturează, treptat, ipostaza iubirii ca dorinţă de împlinire a rostului existenţial: „– Zburător cu negre plete, vin la noapte de mă fură"; „– O rămâi, rămâi la mine, tu cu viers duios de foc,/Zburător cu plete negre, umbră fără de noroc", spune fata de împărat, iar voinicul, transgresând spaţiul visului şi devenind personaj „real", îi răspunde: „O, şopteşte-mi – zice dânsul – tu cu ochii plini d-eres/ Dulci cuvinte ne-nţelese, însă pline de-nţeles!/Ochii tău pe jumătate de-i închizi, mi-ntinzi o gură,/Fericit mă simt atuncea cu asupra de măsură". Constelaţia motivelor secundare ale textului (luna, codrul, castelul, iatacul, inelul, oglinda, lacul, nuntirea ş.a.) vine să desăvârşească imaginea iubirii, ca o apoteoză a vieţii. În *Călin*, motivul *central*, explicit, indicat de numele personajului mitic, este un „instrument" poetic de sugerare a *temei iubirii* şi a *semnificaţiei* general-umane că *iubirea ne situează întotdeauna sub semnul împlinirii, al desăvârşirii.*

Motivul discutat e prezent şi în *Luceafărul*, unde, însă, împreună cu alte motive, transfigurează *tema iubirii* într-o viziune filosofică deosebită, aceea a incompatibilităţii unor lumi structural diferite (a geniului şi a omului comun). Iată cum un acelaşi motiv capătă funcţii estetico-poetice nuanţate, de la un creator la altul, pentru a reliefa atât aspecte diverse ale aceleiaşi teme, cât şi semnificaţii diferite.

Scanned with OKEN Scanner

Acest motiv îl întâlnim şi în *Buna Vestire* de Tudor Arghezi. Funcţia estetico-poetică a motivului este, aici, în parte, asemănătoare cu aceea din balada lui I. Heliade Rădulescu, adică de a reliefa, artistic, *tema iubirii* în ipostaza ei de criză psiho-fiziologică. Motivul este implicit, subtextual, fiind însă uşor de identificat, datorită numeroşilor indici textuali care exprimă reacţiile fizice, psihice şi comportamentale ale unei fete surprinse în clipa „înfloririi" ei: „Dragă mamă, dragă mamă,/ Pânza iar mi se destramă./Sufletul şi-acum mă doare,/Trupul iar, în cingătoare,/ Braţul mi se leneveşte,/Fusul scapă dintre deşte,/Firul răsucit din furcă,/Mi se-nnoadă şi se-ncurcă"; „Mamă dragă, mamă dragă,/Parcă-mi creşte-n sân o fragă"; „Ş-uneori sunt ca o cracă,/Singură care s-apleacă,/Singură ce se frământă,/Singură plânge şi cântă".

În poezia lui Arghezi, motivul este astfel modelat, încât poate conduce la semnificaţii echivoce, în egală măsură justificate de discursul poetic. Titlul (*Buna Vestire*) şi întregul text pot sugera: *revelaţia dragostei ca mister al existenţei*, dar şi *complexul vinovăţiei morale* pentru o legătură erotică ne-legiuită, împotriva codului moral popular (demoniacă, deci), ale cărei consecinţe (*rodul*) sunt iminente („Dragă mamă, îmi năzare/Că din brâu pe la-nserare/Înviem şi suntem doi"). Având în vedere gravitatea tânguirii, care nu se luminează decât spre finalul confesiunii, cu vaga revelaţie a fructului dragostei, ni se pare mai credibilă cea de a doua interpretare.

O altă interesantă poezie care ar putea fi implicată în discuţia noastră despre motivul Zburătorului este *Fior* de Dumitru Matcovschi. Spunem „ar putea fi implicată", pentru că textul este destul de ambiguu, o ambiguitate de altfel specifică liricii moderne. Sunt totuşi indici textuali care îndreptăţesc detectarea unor elemente ale motivului menţionat în această poezie. *Fior*-ul din titlu poate fi acela al unor trăiri emoţionale în planul *cunoaşterii*, în planul *evenimentelor contingente* sau în plan *erotic*: „Cine mi-a bătut la geam,/stea sau pasăre, sau ram?/Om străin sau om vecin,/Om păgân sau om creştin?/Om fugit sau om gonit,/om plecat sau om venit?/ Om căzut şi greu uitat,/Om pierdut şi aşteptat?/O nălucă, un strigoi,/O fată cu sânii goi?/Ori eu singur mi-am bătut?/Ori a fost că mi-a părut?". În subtext, „Steaua", „năluca", „strigoiul", „fata" ascund, neîndoielnic, *urme* ale misteriosului Zburător, care prefigurează *aşteptarea* erotică specifică mitului. Tot atât de îndreptăţită poate fi şi interpretarea potrivit căreia întreaga poezie este construită pe *motivul aşteptării ca stare existenţială*, ca mod de a fi al omului modern, motiv subordonat *temei* generale a *relaţiei dintre om şi univers*. Chiar şi în această interpretare, motivul Zburătorului, aşteptarea erotică devin un motiv implicit al poeziei.

În concluzie, termeni precum *motiv, temă, idee* numesc elemente structurale ale operei literare aflate în interrelaţie, factorul modelator şi unificator fiind personalitatea scriitorului. Termenii sunt utili în procesul analizei şi interpretării textului, cu condiţia de a nu fi înţeleşi în mod rigid, ci nuanţat, ca instrumente critice de lucru care trebuie adaptate specificului fiecărei opere analizate.

Scanned with OKEN Scanner

Consideraţii teoretice despre fantastic

Problema *fantasticului* a devenit obiect al reflecţiilor sistematice începând cu teoria literară modernă, înţelegând prin aceasta, într-o accepţiune mai largă a sintagmei, corpusul de observaţii teoretice privind arta şi literatura din perioada romantică, alcătuit ca atare, spre sfârşitul secolului al XIX-lea. Etalarea fără oprelişti a subiectivităţii în procesul creaţiei, una din trăsăturile esenţiale ale poeticii romantice, a dus la manifestarea puternică a unei noi dimensiuni ficţionale în artă, la ceea ce s-a numit *spaţiul fantastic*, care, deşi le implica, depăşea aspecte precum *miraculosul*, *straniul*, *bizarul*, *extraordinarul*, întâlnite în anumite formule şi mai înainte. În timp, acest plan insolit al creaţiei artistice a devenit obiect al unor cercetări mai elaborate, aparţinând unor autori de diferite orientări, fapt benefic, dintr-un anumit punct de vedere, dar şi derutant. Benefic – pentru că fenomenul e supus unor analize nuanţate, menite să contureze o imagine amplă, mai complexă despre fantastic, şi nu una simplificatoare, unilaterală, generatoare de inevitabile confuzii; derutant – pentru că, adeseori, prin diversitatea punctelor de vedere din care este privit fenomenul, acesta parvine la statutul unui concept controversat, foarte greu de definit într-un mod unanim acceptat.

Încercăm, în cele ce urmează, să consemnăm, cât se poate mai sintetic, aspectele teoretice principale privind *fantasticul*, aşa cum se desprind ele din câteva lucrări de referinţă, cu preocuparea de a reţine ceea ce e comun, punctele de convergenţă din diversele opinii invocate.

Definiţie, delimitări, tipologie, caracteristici

Definirea *fantasticului* presupune, mai întâi, o corectă înţelegere a raportului fundamental *artă – realitate*. Încă din Antichitate, cel care a intuit exact acest raport a fost Aristotel, care, în *Poetica* sa, distingând *istoria* (al cărui obiect este să înfăţişeze „fapte aievea întâmplate") de *poezie* (care „înfăţişează fapte ce s-ar putea întâmpla"), stabileşte că *poezia* (arta) este un produs al *imaginaţiei*, cu alte cuvinte că statutul literaturii îl formează *imaginarul*, capacitatea scriitorului de a relata lucruri care pot să se întâmple „în marginile *adevărului* şi ale *necesarului*". Adevărul artistic, pentru Aristotel, are înţelesul de *posibil*, *plauzibil*, mai precis, de *credibil în planul logicii interne a creaţiei*, el admiţând şi ceea ce simţul comun ar considera că este *imposibil*: „Decât întâmplări posibile anevoie de crezut, trebuie preferate mai curând întâmplări imposibile cu înfăţişare de a fi adevărate". Mai mult, precizează filosoful: „Dacă cineva încearcă şi izbuteşte să dea acţiunii un aspect plauzibil, *absurdul trebuie luat şi el de bun*" (subl.n.). După cum se vede, Aristotel a intuit (în ciuda unor opinii contrare) accepţia de *coerenţă artistică interioară* a *plauzibilului* (verosimilului),

Scanned with OKEN Scanner

atunci când vorbea de „credibilitate" estetică, de posibilitatea de a face, prin talent, plăcut ceea ce se imaginează (chiar şi absurdul). De aici ar decurge, după opinia noastră, *verosimilul* fantasticului.

Definirea *fantasticului* presupune, într-o viziune mai nouă, şi disocierea conceptelor de *imaginaţie* şi *fantezie*, disociere efectuată în plină efervescenţă romantică şi acceptată, în general, de teoria literară ulterioară. Termenul *fantastic provine* din grecescul vechi *phantasma*, „plăsmuire", „neobişnuit", iar *phantasia* înseamnă „închipuire", „viziune". Aşadar, *fantasticul*, etimologic, numeşte un produs al imaginaţiei. Dar, ne putem întreba, în termenii psihologiei moderne, al cărei imaginaţii: *reproductive* sau *creatoare*? Schelling distinge între o „imaginaţie primară" şi una „secundară". Teoreticianul romantismului german, Schlegel, stabileşte distincţia dintre *imaginaţie* (*Einbildungskraft*) şi *fantezie* (*Phantasie*) – ultima fiind considerată o facultate superioară primeia, *creatoare* şi *necondiţionat liberă*, idee întâlnită şi la un alt teoretician, Jean Paul Richter, care crede că *imaginaţia* n-ar fi decât un fel de prelungire a memoriei, pe când *fantezia* e creatoare şi e specifică artistului de geniu. Distincţia o regăsim la Francesco de Sanctis, Benedetto Croce, şi, mai aproape de noi, la Jean Starobinski. Aşadar, *imaginaţia* ar designa *imaginarul minim*, iar *fantezia – imaginaţia sporită*, *ficţiunea delirantă*. Din cele consemnate, reiese că *fantasticul* îşi află sorgintea în fantezia artistului, după B. Croce, facultate *creatoare*, *intuitivă* şi *spontană*.

În ce constă, în definitiv, *fantasticul*? Întrebarea este dificilă. Un răspuns unanim nu este uşor de formulat.

Roger Caillois (*Eseuri despre imaginaţie*, Univers, Bucureşti, 1975), adoptând un punct de vedere istorist, crede că fantasticul ar reprezenta o *specie literară*, care şi-a făcut apariţia pe la sfârşitul secolului al XVIII-lea, prin preluarea *feericului*, aducând fulguraţii de *mister* şi instituind *spaima* ca emoţie specifică. Fantasticul, după Caillios, vădăşte o *ruptură, o irumpere insolită, aproape imposibilă în lumea reală.*

Apropiată de concepţia lui Caillois este şi viziunea lui Tzvetan Todorov (*Introducere în literatura fantastică*, Univers, Bucureşti, 1973), pentru care fantasticul ar fi un *gen literar*, noţiune luată în accepţiunea sa retorică, situând cercetarea în domeniul *poeticii*. Specificitatea fantasticului ar consta, după Todorov, în *ezitarea* în faţa unui fenomen care pare să contrazică legile naturale, ordinea normală a lucrurilor. Condiţiile apariţiei simptomelor fantasticului ar fi *ezitarea cititorului* sau *ezitarea personajului*, iar fantasticul în sine ar dura atâta timp cât ar dura şi *ezitarea*, el ocupând intervalul acestei incertitudini. Dacă cititorul optează pentru o cauză de natură raţională, el poposeşte pe terenul *straniului*, dacă apelează la o explicaţie prin cauze supranaturale, se înscrie în domeniul *miraculosului*. În concluzie, pentru Todorov, fantasticul ar reprezenta *limita de demarcaţie dintre straniu şi miraculos*.

O bună parte dintre cercetători consideră teoria lui Todorov prea restrictivă, de altfel ca şi pe aceea a lui Caillois. Fantasticul n-ar trebui considerat o specie sau un gen, ci o categorie estetică, adică *un mod fundamental în care cunoaşterea artistică asimilează ori se plasează în faţa realităţii, a existenţei*, concepţie împărtăşită, spre exemplu, de Tudor Vianu, Evanghelos Moutsopulos, Edgar Papu, Adrian Marino.

Într-o viziune pronunţat sintetică, situându-se la confluenţa criticii, esteticii, istoriei literare şi istoriei ideilor literare, în studiul său consacrat fantasticului (*Dicţionar de idei literare*, Eminescu, Bucureşti, 1973), Adrian Marino formulează câteva observaţii substanţiale despre fantastic, care, pe lângă valoarea lor teoretică indubitabilă,

Scanned with OKEN Scanner

pot avea şi o reală funcţionalitate practică, în planul analizei literare. E important de consemmnat, de la început, că, pentru A. Marino, fantasticul nu este o calitate a obiectelor în sine, ci *o calitate a raporturilor dintre obiecte*. Faptul implică ideea că fantasticul devine, logic, şi o calitate a relaţiei dintre obiectul literar (operă) şi receptor (cititor), ceea ce presupune, în definirea fantasticului, invocarea *dimensiunii pragmatice** a lecturii.

Cât priveşte mecanismul care declanşează fantasticul, acesta rezidă, după A. Marino, într-o *ruptură* de echilibru: „orice raport fantastic distruge un echilibru preexistent, o stare anterioară de armonie ori stabilitate, înlocuită printr-un nou echilibru, ce i se substituie, şi care deschide posibilitatea unei noi rupturi". Seria rupturilor în lanţ este mobilul generării continue a fantasticului. Aşadar, fantasticul implică o stare de *confuzie*, de *criză*, cu nuanţe emoţionale dispuse pe o scară care porneşte de la *nelinişte*, poate continua cu *frica*, *spaima*, pentru a culmina cu *teroarea*, toate aceste stări emotive fiind profund subiective şi iraţionale. Răsturnarea subită a unor situaţii constante, stabile, ca sursă a fantasticului, e o idee întâlnită la majoritatea teoreticienilor moderni ai literaturii. În legătură cu „ruptura fantastică", A. Marino mai precizează că ea nu e niciodată integrală, că ea devine realitate perceptibilă numai în funcţie de anumite „repere" (variabile, subiective, dar nu mai puţin obiective), pe care noi le-am numi, cu un cuvânt care circulă frecvent în teoria modernă a receptării, *presupoziţii* (adică totalitatea ideilor, convingerilor, credinţelor, cunoştiinţelor noastre despre existenţă la un moment dat, şi nu în ultimul rând despre literatură). Esenţială în perceperea „rupturii fantastice" este, până la urmă, adeziunea receptorului la ideea că universul operei e o *ficţiune*, o construcţie a fanteziei, o suprarealitate, cu alte cuvinte, adeziunea la adevărul potrivit căruia comunicarea literară se întemeiază pe o *convenţie*, deliberat acceptată de cei doi poli ai ei: emiţător (creator) – destinatar (receptor). Fără *conştiinţa şi emoţia fantasticului, ca realitate literară distinctă*, recunoaşterea şi deci existenţa sa devin imposibile. Pentru cineva care pune semnul egalităţii între *universul operei* şi *realiatea aşa-zis obiectivă* şi care nu e capabil să vadă în ficţiunea literară o *suprarealitate creată*, comuniunea operă – receptor în plan spiritual nu poate avea loc şi, ca atare, nici recunoaşterea fantasticului, ca „realiate" literară distinctă. Faptul e posibil atunci când apare o mentalitate şi o sensibilitate *estetizante*. Astfel, „spiritualitatea primitivă nu cunoaşte ruptura dintre *ficţiune şi realitate*, normal şi anormal (imaginar), sacru şi profan (literar)". De aceea, „nu poate exista nici un fel de *fantastic* în cadrul mentalităţii primitive, mistic-magice, folclorice etc.".

Pornind de acest adevăr fundamental, A. Marino, în mod pertinent, credem, face distincţia între *fantastic* şi *feeric* (varianta clasică), cu care se identifică, în cadrul noţiunii generale de *miraculos* sau *fabulos*. În cazul feericului din povestirile tradiţionale, eroii şi cititorii se complac în ficţiune, nu au conştiinţa rupturii dintre *ficţiune* şi *realitate*, nimic nu-i tulbură, nimic nu le provoacă spaimă sau teroare, pentru că văd o ordine răsturnată, ce-i drept, dar „instituţionalizată", acceptată. *Fantasticul*, dimpotrivă, aduce o ordine răsturnată, însă generatoare de nelinişte, spaimă, teroare, nu de confort.

Având în vedere *procedeele* întâlnite în „mecanismul fantastic", Marino propune următoarea *tipologie a situaţiilor fantastice*:

---

* Pragmatica este ştiinţa care studiază raporturile dintre text şi cititor.

Scanned with OKEN Scanner

– fantasticul în care „ruptura" se produce *în ordinea realităţii*, în cotidian; „misterul irumpe direct, brutal, în existenţa obişnuită";

– fantasticul în care „fisura" are loc *în ordinea raţiuni*, alimentând contradicţia *dintre logic şi ilogic*; cauzalitatea „tradiţională" este suspendată în favoarea unei cauzalităţi ascunse, ininteligibile;

– fantasticul în care clivajul se manifestă *în ordinea semnificaţiei*; relaţia obiect/semn se alterează, întreţinând *confuzia*, *indecizia*, *perplexitatea*, *ambiguitatea*, *echivocul*, *ezitarea*; sensul curent ori previzibil este suspendat de situaţiile anormale, inexplicabile; în această ipostază, fantasticul vorbeşte un limbaj criptic, ambiguu;

– fantasticul în care „ruptura" se produce *în ordinea temporală*, introducând o nouă dimensiune a duratei, o cronologie inedită a evenimentelor (*op. cit.*, p. 673). În acest scop, se utilizează tehnici artistice precum: *îngheţarea* (timpul îşi suspendă cursul, mişcarea e abolită), *încetinirea* (sau prelungirea duratei timpului), *accelerarea* (precipitarea cronologiei), *inversarea* timpului (ordinea temporală fantastică având toate sensurile şi ritmurile posibile).

Procedeele menţionate ar fi expresia textuală a patru *metode* de *insolitare* artistică. Marino nu foloseşte acest termen. Nouă ni se pare potrivit pentru a numi *efectele-surpriză* în planul configurării naraţiunii fantastice. Metodele prin combinarea cărora suprarealitatea fantastică prinde contur sunt: *suprapunerea* (normal/anormal); *dilatarea* şi *comprimarea* perspectivelor şi a proporţiilor; *intensificarea* (observaţiilor, detaliilor); *multiplicarea* şi *proliferarea* (obiectelor). Toate acestea duc la situaţii fantastice ale căror sinonime, după A. Marino, sunt *straniu*, *insolit*, *bizar*, *extraordinar*. Noi credem că fantasticul nu e chiar sinonim cu termenii menţionaţi. El implică *straniul*, *bizarul*, *extraordinarul*, ca procedee de insolitare, dar e ceva mai mult, o categorie estetică *sui-generis*.

Observaţiile lui A. Mariano ni se par fundamentale pentru înţelegerea complexă a *fantasticului*. Ele conţin aproape tot ce s-a glosat despre fantastic, indiferent de punctul de vedere din care a fost privit fenomenul, motiv pentru care am şi insistat asupra lor. Ele au nu numai prestigiul competenţei teoretice, ci şi importanţa unui ghid operaţional pe terenul practicii analizei situaţiilor fantastice din câmpul literaturii.

Fantasticul categorial devine, tot mai evident, pentru teoreticieni, *o problemă a lecturii fantastice*, adică un efect creat *la receptor*, care constă în imposibilitatea elucidării, în condiţiile interferenţei a două sisteme de semnificaţie, unul cunoscut, celălalt obscur. Victor Ivanovici (*Formă şi deschidere*, Eminescu, Bucureşti, 1980) caută nucleul fantasticului tocmai *la nivelul funcţiei pragmatice* a comunicării literar-artistice. Percepţia ambiguă asupra evenimentelor relatate ar aparţine „nu cititorului integrat în lumea personajelor, ci nouă, cititorilor reali"; „textul ia naştere ca text fantastic (...) din acest tip de lectură, din *dialogul* dintre structură şi sens". Efectul pragmatic al fantasticului este *ciudăţenia neliniştitoare* (expresie lansată de Freud), efect cu rădăcini în inconştientul colectiv, implicat în *mituri*. Dar ambiguitatea lecturii, rezultat al intervenţiei cititorului (condiţie definitorie în cazul textului fantastic), „rămâne totuşi *o ambiguitate orientată* de către o structură, ale cărei elemente şi relaţii sunt date obiective şi chiar materiale ale operei" (p. 189), punând în evidenţă nişte *reguli de generare* a procedeelor de insolitare.

În acelaşi plan al pragmaticii lecturii se situează şi observaţiile lui Sorin Alexandrescu din *Dialectica fantasticului* (prefaţă la Mircea Eliade, *La Ţigănci şi alte povestiri*, E.P.L., Bucureşti, 1969), care prezintă astfel tehnica insolitării fantastice şi efectele

Scanned with OKEN Scanner

ei: „Trecerea de la evenimentul N la evenimentul N+1 nu se desfăşoară previzibil, ci imprevizibil, evenimentul N+1 dovedindu-se a face parte dintr-o altă secvenţă sintagmatică posibilă decât evenimentul N. Discontinuitatea evenimentelor împiedică deci depistarea semnificatului lor, fie în sensul că este imposibilă, fie în sensul că este rapid contrazisă de semnificanţii ulteriori. *ENIGMATICUL apare deci din ruptura semnificanţilor de semnificaţi*, în timp ce STRANIUL rezultă *din incapacitatea oricăror semnificaţi de-a se adecva total semnificanţilor*, cu alte cuvinte, *din imposibilitatea apariţiei semnificaţiei după obişnuitele mecanisme logice ale relaţiei semnificant – semnificat*". Fantasticul începe să apară când evenimentele relatate sunt supuse unui *dublu sistem de semnificare*, când apare *dilema* nerezolvată *prezenţă-absenţă* a evenimentelor, dilema mai amplă *semnificaţie profană-semnificaţie sacră* sau dilema *real-ireal*.

O poziţie interesantă privind fantasticul are N. Manolescu (*Arca lui Noe*, III, Minerva, Bucureşti, 1983, pp. 47-52), potrivit căruia nota de „scandal" a fantasticului este dată nu de „ruptura" *real-ireal*, ci de *întrepătrunderea realului cu nerealul*. Literatura cunoaşte mai multe moduri de a atenua sau a agrava incompatibilitatea dintre cele două dimensiuni. De aici, se obţin două criterii de definire: a. *existenţa a două ordine de evenimente incompatibile* şi b. *prezenţa ori absenţa unor indici, mărci*, pentru semnalizarea întâlnirii dintre *real* şi *nereal*. Se constată, spune Manolescu, trei cazuri principale, după cum se combină aceste criterii, şi anume:

1. *Prezenţa unor indici expliciţi* de semnalizare a unei *ordini distincte* de cea reală, un fel de avertisment care anulează orice perplexitate (ca „a fost odată ca niciodată", din basme, care ne introduce în domeniul *miraculosului, feericului, fabulosului*).

2. *Prezenţa unor indici expliciţi sau impliciţi* care semnalizează o *întâlnire* dintre real şi nereal, vizibili în *straniu, alegoric* şi *oniric* (literatura *science-fiction*).

3. *Absenţa semnalului*, deşi întâlnirea dintre *real* şi *nereal* se produce: *acesta este fantasticul propriu-zis* (nuvelele lui Mircea Eliade, *La ţigănci* şi *12.000 de capete de vite*, unde se întâlnesc absurdităţi din punctul de vedere al legilor fizicii, dar nici o indicaţie în privinţa cauzelor care să aibă rolul de semnal). Autorul nu împărtăşeşte ideea că graniţa dintre *straniu* şi *fantastic* s-ar afla în subiectivitatea lecturii, ci consideră că „posedăm suficiente elemente obiective în textul însuşi spre a o configura". Afirmaţia ni se pare prea tranşantă. Adevărul pare a fi că atmosfera fantastică se înfiripă prin interferenţa datelor textului cu subiectivitatea receptorului, acesta putând sau nu „realiza" coordonatele ficţionale ale universului fantastic. Pertinentă este observaţia că *indicii* sau *semnalele* de avertizare au un *caracter istoric*, că *absenţa lor* e rezultat al unor procedee, care pot deveni vizibile mai târziu, anihilând astfel efectul fantastic. Schimbarea procedeelor mută necontenit frontierele celor trei clase (miraculos, straniu, fantastic). „Fantasticul, conchide Manolescu, nu este altceva decât armistiţiul fragil dintre forţele imaginaţiei şi forţele logicii, pe care atât declararea războiului, cât şi încheierea păcii l-ar periclita" (*op. cit.*, p. 52).

Situându-se într-o perspectivă comunicativă, Ion Vultur (*Naraţiune şi imaginar*, Minerva, Bucureşti, 1987) consideră fantasticul o situaţie comunicaţional-simbolică, instaurată în raport cu *un contract*, iar faptul textual ca un act de comunicare. În concepţia acestui autor, fantasticul presupune următoarele caracteristici indispensabile:

1. *un context, o situaţie istorică* în cadrul căreia domină o concepţie raţionalistă asupra lumii;

Scanned with OKEN Scanner

2. *un contract (o convenţie)*, potrivit căreia evenimentele ciudate relatate au un caracter autentic, efectiv, real, dar greu de explicat (cu alte cuvinte, principiul tehnicităţii universului relatat);

3. *un univers fictiv, paradoxal*, în opoziţie cu ordinea normală;

4. *producerea unui efect de perplexitate*, soldat cu *teamă, spaimă*. Rezultă, şi în acest caz, că fantasticul este plasat pe terenul pragmaticii, guvernată de anumite reguli, definite în cadrul unor convenţii între emiţător şi receptor. Universul fantastic se înfiripă printr-un calcul bazat pe o serie de *presupoziţii*.

Ovidiu Ghidirmic (*Proza românească şi vocaţia originalităţii*, Scrisul românesc, Craiova, 1988) preopune o viziune mai nuanţată asupra fantasticului, potrivit căreia:

– literatura fantastică e *un produs al „fanteziei"*, şi nu al „imaginaţiei" (am consemnat mai devreme distincţia);

– ea presupune *o mentalitate mitico-magică* (constantă umană);

– fantasticul pare „verosimil", „necesar", „plauzibil", „posibil", *„credibil" prin coerenţa internă* a textului, implicând, aşadar, alt tip de verosimilitate, prin raportarea la realitatea estetică a textului, şi nu la lumea obiectivă;

– „ruptura" şi „ezitarea" nu sunt condiţii obligatorii ale fantasticului, ele pot să lipsească;

– literatura fantastică implică o *perturbare a armoniei relaţiei „subiect-obiect"*, care se manifestă, de obicei, printr-un registru de anxietate, teroare, nelinişte, angoasă, dar şi de plenitudine, grandoare, expansiune, aspiraţie spre absolut şi ideal, perfecţiune (*op. cit.*, p. 36). Autorul distinge diferite *tipuri de fantastic*, în funcţie de afinităţile cu felurite situaţii ficţionale: fantasticul *straniului* şi *terifiantului*; fantasticul *miraculos* (mitico-magic şi superstiţios); fantasticul *fabulos feeric*; fantasticul *alegoric, parabolico-simbolic* (cu implicaţii filosofice deci), fantasticul *absurd* (de factură vizionară); fantasticul *enigmatic* (de mister); fantasticul *senzaţional* şi *realismul fantastic*. Tipologia poate fi acceptată ca instrument de lucru, de ordonare a situaţiilor implicate în tehnica insolitării fantastice.

Bibliografia problemei fantasticului cuprinde o multitudine de studii. Cum precizam şi la începutul rândurilor de faţă, ne-am oprit numai asupra câtorva, care ni s-au părut mai bine articulate şi mai clare în formularea observaţiilor.

Din sumara trecere în revistă a opiniilor de mai sus, se pot desprinde câteva coordonate teoretice convergente privind fantasticul. Esenţialul este că *fantasticul* constituie, în primul rând, *o categorie estetică*, textualizată în diferite forme (specii) literare, că el îşi află originea în *dialectica* real-nereal, logic-ilogic, obiect-semn, finit-nedefinit, că are un *caracter dilematic*, instituind prin aceasta *ambiguitatea* percepţiei şi a labirintului de semnificaţii, că *implică felurite modalităţi de insolitare* (straniul, enigmaticul, miraculosul etc.), că produce *sentimente de nelinişte, teamă, spaimă, teroare* şi că instituirea lui nu poate avea loc decât pe baza unei *convenţii* deliberat acceptate de cei doi poli ai comunicării literar-artistice: emiţător (creator) – receptor (cititor), în virtutea unor *presupoziţii* subiectiv-obiective, supuse în permanenţă devenirii.

Scanned with OKEN Scanner

II

ANALIZE ŞI INTERPRETĂRI

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI EMINESCU

Ta twam asi

Titlul poeziei preia o sintagmă sanscrită din *Upanişade*, care, tradusă în româneşte, înseamnă „Aceasta eşti tu". Pentru a înţelege semnificaţia filosofică originară a acestui enunţ, se impune o succintă prezentare a sistemului de gândire din vechile texte indiene cu privire la esenţa existenţei. Ne vom folosi de informaţiile oferite de Mircea Eliade (*Istoria credinţelor şi ideilor religioase* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, vol. I, Bucureşti, 1981, pp. 254-255).

Unica modalitate de a explica lumea, viaţa şi destinul omului, în gândirea poeţilor-filosofi din epoca *Vedelor* şi a *Upanişadelor*, este postularea unei Fiinţe Primordiale (Unul/Totul), incogitabilă, nelimitată, eternă, creatoare, numită *Brahman*, cuprinzând în sine toate actele, dorinţele, lumea întreagă. Brahman e, în acelaşi timp, *ātmanul* din inima fiecărui om („mai mic decât un grăunte de muştar", dar mai mare decât toate lumile Universului), supraveghetorul dinăuntru, fără moarte. În *Upanişada VI*, un maestru îi explică fiului său, Svetaketu, crearea Universului şi a omului de către Fiinţa Primordială în felul următor: după creaţie, Fiinţa impregnează regiunile cosmice şi corpul uman ca un grăunte de sare dizolvat în apă. *Ātman* reprezintă esenţa divină din om. Cuvântarea maestrului se încheie cu formula celebră: „Acesta eşti tu (*Ta tvam asi*), Svetaketu!". *Brahman* se relevă ca imanent şi transcendent în acelaşi timp. Faptul că el locuieşte, ca *ātman*, în inima omului, implică identitatea dintre „Sinele" adevărat şi Fiinţa universală. La moarte, *ātmanul* „celui ce ştie" (cu alte cuvinte, al celui „iniţiat") se uneşte cu *Brahman*, devenind nemuritor, iar sufletele ne-iluminaţilor urmează legea transmigraţiei (*samsāra*). Sesizarea Sinelui propriu se însoţeşte de experimentarea „lumii interioare", adică de un ritual mistic-religios, implicând practici yoghine, în ideea că şi *lumina* este imaginea prin excelenţă atât a lui *ātman*, cât şi a lui *Brahman*. Şi alte texte vechi indiene *identifică* pe *Brahman* ca persoana care se află in inima omului, sub forma unei „lumini în inimă" (epifanie a lui *Brahman*). Aşadar, în vechea gândire indiană, Brahman se ipostaziază în două moduri, aparent incompatibile: absolut şi relativ, spiritual şi material, personal şi impersonal, muritor (corporal) şi nemuritor, iar contopirea lui *ātman* e posibilă numai printr-un proces iniţiatic de transcendere a modalităţii materiale (corporale) de a fi.

Cele menţionate mai sus vin să uşureze o interpretare mai nuanţată, mai profundă, a poeziei lui Eminescu.

Exegeza eminesciană a pus în legătură poezia în discuţie cu ideea *identităţii esenţiale* (*Ta tvam asi*) din gândirea filosofică indiană, idee pe care poetul a putut-o cunoaşte fie din traducerile germane ale unor vechi texte indiene, fie din textele lui Schopenhauer (vezi D. Murăraşu, *Comentarii eminesciene*, E.P.L., Bucureşti, 1967,

Scanned with OKEN Scanner

pp. 307-308). Această idee e prezentă şi în alte poezii ale lui Eminescu (în *Împărat şi proletar*: „Şi-n toată omenirea în veci acelaşi om"; în *Scrisoarea I*: „Unul e în toţi, tot astfel precum una e în toate"), dar în *Ta tvam asi* ea este prezentă, bineînţeles, poetic dezvoltată, ca motiv dominant. Comentând textul, D. Murăraşcu scrie: „Poetul imaginează mai întâi o fiică de rege, dăruită cu toate bucuriile, divinizată de popor, şi o pune în contrast cu o fată născută în mizerie, chinuită de mică printre comedianţi şi sortită să fie aruncată într-o zi la groapa comună. Şi totuşi, între cele două fiinţe e o desăvârşită asemănare: «două vieţi în două inimi, dar o singură femeie»" (*op. cit.*, p. 307). Observaţia criticului este, credem, numai în parte acceptabilă întrucât are în vedere sensul *literar* al textului, şi nu transgresează planul structurii de suprafaţă, pentru a sonda profunzimile ideatice ale celebrei formulări din titlu.

Într-adevăr, poezia este structurată antitetic, punând în contrast două personaje feminine, de condiţii existenţiale diferite. Una, „fiică gingaşă de rege", salutată de oameni ca o „pământească zeitate", născută parcă „spre norocul tuturora"; cealaltă născută „în mizerie obscură" şi „vândută" de părinţi „pe-a pierzării căi"; una, care poate să prefacă codrul în grădină, „întristarea-n bucurie", „bucuria-n fericire", care poate „să scoată grâu din pietre şi palate din ruină", care, însufleţită de credinţă, îşi „îndreaptă" spre „ceruri" ochii ei „cei umezi"; cealaltă, fără a „înţelege blândul cuvânt de mângâiere/Din paginile unse a sfintelor scripturi", fără credinţă, „cade în mulţime cu faţa la pământ". Ultimul vers, concluziv – „Două vieţi în două inimi, şi o singură femeie" – relevă, indiscutabil, *o asemănare*, dar o asemănare corporal-genetică, material-organică, şi *nu o identitate* substanţială, ideal-spirituală. Asemănarea dintre cele două femei se află la nivelul morfologiei biosice, nu la acela al structurii noesice sau enisice, exprimându-ne în termenii teoriei biostructurale (E. Macovschi). E asemănarea dintre *lacrimă* şi *rouă*, cum spune poetul. Dar între *lacrimă* şi *rouă* e o asemănare fenomenală, aparentă, nu o *identitate esenţială*; o asemănare relativă, nu o identitate absolută. Şi lacrima, şi roua sunt apă, dar *lacrima* implică, pe lângă unele elemente întâlnite în roua proaspătă a dimineţii, şi ceva inefabil, de ordin psihic, spiritual, de negăsit în rouă.

Ideea poetică a textului eminescian se poate releva, în toată plenitudinea ei, numai luând în considerare *sistemul relaţiilor imagistice* ale întregului „scenariu" textual, cu implicaţiile lor conotative, puse sub semnul relaţiei *Brahman – ātman*, conţinută în formula *Tat tvam asi*.

Cele două femei aduc în lume, în temporalitate, două vieţi, două scântei din eternitatea Fiinţei Absolute, ascunse în două inimi („Două vieţi în două inimi"); altfel spus, fiecare din cele două fiinţe are în inimă un *ātman*, adică un fragment din incogitabilul şi eternul Brahman. Sesizarea acestui *Sine* ideal, din propria fiinţă, şi *cultivarea* lui sunt operaţii ce se află sub semnul libertăţii de manifestare, sunt acte intime de deliberare, specific-diferenţiatoare, anti-entropice, îngemănate în actul de *credinţă*. Una din femei are intuiţia scânteii eterne din inima sa şi o cultivă, prin experimentarea unui ritual de purificare şi iluminare mistică, cu alte cuvinte, prin *credinţă* şi *rugăciune*: „Răpită de duiosul organelor avânt,/Pe cartea cea de rugă alunecă-a ta dreaptă,/Iar ochii tăi cei umezi la ceruri se îndreaptă". Prin credinţă şi rugăciune, această femeie devine „o iniţiată", al cărui *ātman*, după experienţa vieţii fenomenale, se va uni (contopi) cu Fiinţa Primordială. Cealaltă femeie nu ajunge la intuiţia propriului *ātman*, a „Sinelui" adevărat. Materialitatea existenţei sale

Scanned with OKEN Scanner

fenomenale o apasă cu o greutate strivitoare, ea nemaiputând astfel a înţelege ceea ce e dincolo de aparenţe, incapabilă fiind de credinţă şi rugăciune, condamnată a urma legea transmigraţiei infinite (*samsāra*):

Ea? De-o intra în templu, sub negre boltituri
Al morţii spirit doară îl simte în tăcere,
Căci nu înţelege blândul cuvânt de mângâiere
Din paginile unse a sfintelor scripturi.

Ce-nseamn-acele candeli ce ard în orice colţ
Sub chipuri mohorâte cu adânci şi slabe feţe?
Ce-nseamn-acea cântare pătrunsă de blândeţe,
Ce împle tânguioasă puternicile bolţi?

Portretul tinerei însufleţite de credinţă este realizat în tentă spiritualizată, ca o „pământească zeitate", încât, prin transfigurare ambiguizantă, ea capătă atributele unei „sfinte" prea frumoase, ducându-ne cu gândul la chipul pătruns de blândeţe al Fecioarei Maria, din iconografia creştină. În ambiguizarea acestui portret, ca, de fapt, în ambiguizarea întregului text, un rol important îl joacă un indice de poeticitate specific venit din aria semantică a teologiei creştine. Este vorba de insertul unei rugăciuni, în acea parte a poeziei care surprinde inaderenţa celei născute în „mizerie obscură" la tainele cântării „pătrunse de blândeţe", *Ave Maria*.

Astfel, insertul menţionat apare ca un citat (element de intertextualitate propriu-zisă): „Rugămu-ne-ndurărilor,/Luceafărului mărilor!/Din valul ce ne bântuie/ Înalţă-ne, ne mântuie!/Privirea adorată/Asupra-ne coboară,/O, maică prea-curată/Şi pururea fecioară,/Marie!".

Deschizând o paranteză, menţionăm că, printre exerciţiile cu scop didactic consemnate de Eminescu în anii formării sale intelectuale, se găsesc, în transcriere latină, şi *Pater noster*, şi *Ave Maria* (ms. 2276, ff. 6-13): „Deispara Virgo, ave, gratie plena, Maria, Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris, quia Salvatorem peperisti animarum nostrarum". În acelaşi loc, apare şi o variantă a cunoscutei sale rugăciuni: „O sfântă Marie! Regina ţărilor/ Şi scutul soliilor/ Nădejdea corăbiei/ Şi pavăza săbiei./ Limanul sărmanilor/ Şi soarele anilor/ O maica-ndurărilor/ Luceafăr al mărilor/ Ne dă bucurie/ Sfântă Marie/ O sfântă Fecioară Marie" (vezi şi G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, Bucureşti, 1935, p. 28).

Cum uşor se poate observa, portretul fiinţei feminine cu înfăţişare de „pământească zeitate", („fiică gingaşă de rege"; „sfânta cea frumoasă", „un popor ar plânge (...) după sufletul tău dulce, după sfânta cea frumoasă"), din *Ta tvam asi*, împrumută atribute ale Madonei christice, ale Fecioarei divine, din varianta de rugăciune reprodusă („O *sfântă* Marie!"; „regina ţărilor"; „limanul sărmanilor"). Suntem deci îndreptăţiţi să vedem o analogie între portretul Sfintei Marii, din rugăciunile menţionate, şi portretul femeii însufleţite de credinţă, din *Ta tvam asi* şi, în continuare, să intuim, în aceste portrete, arhetipul, paradigma mântuirii sufletului întru absolut.

Această postumă eminesciană este interesantă, în mod deosebit, din perspectiva procesului modelării poetice a unui motiv, preluat din vechea gândire a Upanişadelor, într-o viziune nouă, originală, cu marcate accente creştine. Ambiguitatea portretului „fiicei gingaşe de rege" (aparţie materială/spiritualitate) induce interpretarea poeziei

Ta Twam asi ca textualizare a modalităţii de depăşire a limitelor existenţei aşa-zis reale (fenomenale) prin *credinţă*, într-o realitate spirituală de dincolo de aparenţe, modalitate, cum s-a văzut, inspirată de ideea brahmanică a *identităţii esenţiale* dintre Tot şi Parte (*Brahman* şi ātman).

Întrebarea fundamentală a filosofiei indiene viza modul în care Sinele poate ieşi (ātman) din fiinţa supusă nelimitatei transmigraţii, pentru a se uni cu Fiinţa Primordială, întrucât veşniciile se făuresc veşnic şi pier veşnic, urmându-şi una alteia, încât fiinţele sunt mereu prinse în cicluri de suferinţe şi dorinţe chinuitoare; deci „cum şi pe unde să te furişezi în afară? Cum poţi evada din existenţă", după cum se exprimă N. Steinhardt, în *Jurnalul fericirii,* căci universul, asemeni *camerei galbene*, din romanul lui Gaston Leroux, e un sistem închis, ale cărui limite nu pot fi, logic, depăşite. Vechii indieni credeau că au găsit soluţia „evadării" în practicarea tehnicilor iniţiatice (fakiriste, oculte, tantrice, yoghine, magice) de identificare şi cultivare a Sinelui propriu (*ātman*). Cel astfel iniţiat s-ar putea contopi, după moarte, cu Brahman. Eminescu modelează acest motiv vechi indian al accederii la Absolut în aşa fel încât ne lasă libertatea să înţelegem că accederea fiinţei trecătoare la divinitate ar fi posibilă pe calea transcendenţei, a unei a doua naşteri (în duh), prin dreapta credinţă, asemeni „gingaşei fiice de rege" din *Ta twam asi*. Imaginea „femeii de pe stradă", prin contrast, ar fi simbolul ratării şansei de reintegrare în *identitatea esenţială*, urmare a opacităţii în faţa Absolutului, abia şoptindu-ni-se, imposibil de intuit, fără o metanoizare a eului. Ea rămâne „o scânteie ce-a pierit fără urmă", altfel spus, o ratare în procesul de transfigurare a realităţii, de transgresare a acesteia, prin asumarea sacrului. Cele două fiinţe sunt identice ca aparenţă materială (biologică), dar nonidentice ca aspiraţie transcendentală. Opoziţia nu vizează, în opinia noastră, discrepanţe de ordin social, distincţia sărac/bogat având ca funcţie simbolic-poetică sublinierea unei diferenţe spirituale, nu materiale: „Nu. Nici maiestatea morţii nu sfinţeşte pe sărac...".

Motivul dominant al poeziei, aşa cum ne indică titlul, este de natură filosofică, fiind prelucrat, poetic, de Eminescu, în spirit creştin, într-un text *nu întrutotul finisat*, care obscurizează, poate, procesul surprinderii semnificaţiei unificatoare, de ansamblu, a sintagmei-titlu.

Putem spune despre această poezie, în spiritul unei maxime aparţinând lui Borges, că, artă fiind, este iminenţa unei revelaţii care nu se produce. Dacă n-ar fi aşa, rândurile de mai sus nu ar fi avut motivul de a se înfiripa.

Scanned with OKEN Scanner

Bolnav în al meu suflet

Bolnav în al meu suflet, în inimă bolnav,
Cu mintea depravată şi geniul trândav,
Închin a mea viaţă la scârbă şi-ntristare
Şi-mi târâi printre anii-mi nefasta arătare...
– Prea slab pentru-a fi mare, prea mândru spre-a fi mic –
Viaţa-mi, cum o duce tot omul de nimic.
Născut făr' de-a mea vină, trăind făr' mai s-o ştiu,
Nu merg cum merg alţi oameni, nu-mi pasă de-unde viu,
Supus doar ca nealţii, la suferinţe grele,
Unesc cu ele ştirea nimicniciei mele,
Sfânt n-am nimic, în bine nu cred şi nici în rău,
Viaţa mea aceasta nici vreu şi nici n-o vreu:
Nepăsător la toate, de lume apostat,
A vieţii osteneală o simt şi n-o combat.
Aş râde doar de viaţă, dispreţuind-o toată,
Muncind cu mii de chinuri suflarea ei spurcată,
Muncind în mine însumi voinţa-n orice nerv,
Pieirea cea eternă din mine să o serv.
Dar vai! nici siguranţa n-o am că mor pe veci.
Şi dacă oare-a morţii mâni palide şi reci,
În loc să sfarme vecinic a vieţii mele normă,
Ar pune al meu suflet sărman în altă formă?
Dacă a mea durere, un vecinic Ahasver,
La morţi va fi pus iarăşi, de către lumi din cer,
Ca cu acelaşi suflet din nou să reapară,
Migraţiei eterne unealtă de ocară!?
Nimic, nimic n-ajută – şi nu-i nici o scăpare.
Din astă lume-eternă, ce trecătoare pare,
Gonit în timpi şi spaţii, trecând din formă-n formă,
Eternă fulgerare cu inima diformă,
De evi trecuţi fiinţa-mi o simt adânc rănită,
Pustiu-alergătoare, cumplit de ostenită...
Şi-acum din nou în evu-mi, lui Sisif cruda stâncă
Spre culmea morţii mele ridic ş-ast' dată încă;
Ş-ast'dată? Cine-mi spune că-i cea din urmă oară?

Poezia aceasta face parte dintre postumele lui Eminescu. Perpessicius publică textul în monumentala sa ediţie (Mihai Eminescu, *Opere*, vol. IV, p. 513), făcând precizarea: „inedit, în forma aceasta detaşată. Se află în ms-ul 2259, scris cu creionul, pe o filă răzleaţă". Editorul apreciază aceste versuri ca o „lamentaţie subiectivă dintru început", constatând că o parte din ele au fost utilizate în poemul dramatic *Mureşan*, versiunea din 1876 (a se vedea versurile 55-62 şi 185-194 din această versiune). Deci textul poate fi datat, cu aproximaţie, 1876.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia poartă amprenta geniului eminescian, cu sensibilitatea şi puterea lui de reflecţie ieşite din comun, cu vasta sa cultură, înrădăcinată în străvechi mitologii şi cu uimitoarea lui capacitate de expresie. Textul are mai toate atributele unei ocurenţe comunicative unitare, de sine stătătoare, care traduce o intenţie, *vizează* un *efect*, include nişte *presupoziţii*, are loc într-o *situaţie de comunicare* specifică. Sub aspect poetic şi ideatic, *Bolnav în al meu suflet* se află, indiscutabil, la nivelul celor mai complexe creaţii eminesciene.

Ca mai toate poeziile eminesciene, şi *Bolnav în al meu suflet* invită cititorul la meditaţie, pentru că „lamentaţia subiectivă" a poetului nu e una comună, romantic-lacrimogenă, deci superficială, ci una cu rădăcini profunde, metafizice, izvorâtă dintr-o evaluare lucidă a existenţei în general şi a locului şi rostului omului în lume. De asemenea, ca multe din creaţiile lui Eminescu, şi această poezie, datorită multiplelor virtualităţi implicate în limbajul poetic utilizat, invită cititorul la o complexă activitate de actualizare a potenţelor spirituale ale limbajului, în virtutea unor presupoziţii de care poate sau nu poate fi capabil, pentru a ajunge astfel la conturarea unor nuanţate interpretări.

Ce semnificaţii pot sugera versurile din *Bolnav în al meu suflet*? Multiple, în funcţie de părţile discursului poetic asupra cărora ne focalizăm atenţia. Toate sunt însă interferente, complementare, ele nu se află în opoziţie, nu se exclud, ceea ce dovedeşte *coerenţa* textului văzut ca întreg.

1. Dacă ne concentrăm atenţia asupra cuvântului *vină* din versul „Născut făr' de-a mea vină, trăind făr' mai s-o ştiu", şi citim întregul text prin filtrul câmpului semantic al acestui cuvânt, putem intui că poetul înţelege *existenţa ca vinovăţie*. Parcă cineva atotputernic, înverşunat împotriva lumii, a instituit *existenţa ca evidenţă a unei vinovăţii*, ascunsă pentru totdeauna în cel mai desăvârşit mister. Ideea aceasta nu este nouă. Ea se întâlneşte în mai toate mitologiile importante. În cartea *Tragicul, o fenomenologie a limitei şi depăşirii* (Humanitas, Bucureşti, 1995), Gabriel Liiceanu relatează următoarea legendă chineză: „Într-o zi, coborând pe pământ, Zeul cel Mare s-a aşezat pe o stâncă să se odihnească. Pe locul ales crescuse o plantă cu spini. Împăratul Cerului a făcut vinovată stânca, dar vrând s-o pedepsească, şi-a dat seama că ea nu poate simţi. Atunci a strecurat în trupul pietrei o fărâmă din sufletul său. Aşa s-a născut omul, o piatră însufleţită şi odată cu el vina şi pedeapsa şi-au făcut loc în sânul existenţei".

Ne putem întreba, în continuare, despre ce fel de „vinovăţie" vorbeşte poetul: vinovată sau nevinovată? Şi dacă e o vină nevinovată este ea şi autentic tragică? Pentru a răspunde acestor întrebări, să revedem, mai întâi, un grup de versuri ce ni se par sugestive în acest sens:

> Născut făr' de-a mea vină, trăind făr' mai s-o ştiu,
> Nu merg cum merg alţi oameni, nu-mi pasă de-unde viu
> Supus doar, ca nealţii, la suferinţe grele,
> Unesc cu ele ştirea nimicniciei mele.
> . . . . . .
> A vieţii osteneală o simt şi n-o combat.
> . . . . . .
> Ş-acum din nou în evu-mi, lui Sisif cruda stâncă
> Spre culmea morţii mele ridic ş-ast' dată încă.

Scanned with OKEN Scanner

Poetul a fost aruncat în lume *fără vină* trăindu-şi viaţa (vina) „făr' mai s-o ştie" (viaţa?, vina? – e tot una). Îşi poartă, în suferinţă, povara existenţei, fără revoltă, precum legendarul Sisif stânca. Aşadar, viaţa sa este o vină de care nu se simte vinovat, dar în loc să lupte împotriva acestei nedreptăţi (limite) existenţiale, se resemnează. Identificăm, în acest comportament, ceea ce teoria modernă despre tragic numeşte anularea tragicului prin resemnare sau *obedienţă la limită*. Poetul îşi simte sufletul prea obosit (bolnav) pentru a se revolta şi a lupta împotriva limitelor acestei vieţi trecătoare. El încearcă să *relativizeze* limita absolută prin prezumţia disoluţiei individului într-un adevăr mai înalt, cu alte cuvinte, prin prezumţia că el, fiinţă empirică, este doar parte a unui întreg, care se perpetuează prin iteraţie fenomenală: „Dar vai! – exclamă poetul – nici siguranţa n-o am că mor pe veci/(...) Nimic, nimic n-ajută – şi nu-i nici o scăpare/Din astă lume-eternă, ce trecătoare pare". Şi atunci, relativizează limita prin obedienţă şi resemnare, traduse, poetic, printr-un lamento sfâşietor, în spiritul unui romantism maladiv, foarte aproape însă de angoasa modernilor.

2. În strânsă legătură cu *înţelegerea existenţei ca vină* se află, în *Bolnav în al meu suflet*, ideea *existenţei ca pedeapsă*, a sufletului ca „unealtă de ocară" mai ales. Această interpretare e posibilă, dacă ne concentrăm atenţia asupra unor versuri precum:

> La morţi va fi pus iarăşi, de către lumi din cer
> Ca cu acelaşi suflet din nou să reapară,
> Migraţiei eterne unealtă de ocară!

Deci prezumtiva *vină* mitică, săvârşită într-o temporalitate primordială, *se ispăşeşte* prin *existenţă afectivă* în planul lumii fenomenale, relative, supuse permanentei curgeri şi metamorfoze („alte măşti, aceeaşi piesă", spune poetul, în *Glossă*). Semnificative în acest sens sunt cele două nume mitologice, *Ahasverus* şi *Sisif*, cu valoare metaforico-simbolică. Precum *Ahasverus*, jidovul rătăcitor, pedepsit de divinitate la peregrinare veşnică, în sărăcie, pentru că l-ar fi luat în râs pe Iisus Hristos, când acesta urca Golgota, sufletul „sărman" al poetului, pus, mereu, „în altă formă", este condamnat să ispăşească, prin succesive reîncarnări, o pedeapsă, conştientizând această eternă „migraţie" ca o „unealtă de ocară". Apoi, la fel ca miticul Sisif, pedepsit cu zădărnicia unei trude veşnice (pedeapsa era să împingă, mereu o stâncă până la coama unui deal; rostogolită de fiecare dată înapoi, stânca trebuia din nou dusă spre vârf, prin repetare până la sfârşit a efortului), pentru că a înlănţuit moartea, oprind deci şirul reîncarnărilor – spaima poetului nostru – artistul se simte supus unui veşnic *chin* existenţial:

> Ş-acum din nou în evu-mi, lui Sisif crudă stâncă
> Spre culmea morţii mele ridic ş-ast' dată încă.
> Ş-ast' dată? Cine-mi spune că-i cea din urmă oară?

Chinul existenţial pare însă a atinge fărâma de orgoliu de care se mai simte în stare fiinţa poetului („Prea slab pentru a fi mare, prea mândru pentru a fi mic"), evaluând pedeapsa eternei migraţii (viaţa, existenţa omului astfel concepută) ca o „ocară", aproape o luare în râs a fiinţei.

3. „Ocara" unei existenţe înţelese ca serie infinită de „măşti" ale unei unice „piese" îmbolnăveşte fiinţa. Poezia în discuţie ne poate sugera, prin chiar primul

Scanned with OKEN Scanner

vers – poziţie privilegiată – interpretarea *existenţei ca boală* incurabilă. În text există o multitudine de indici de poeticitate care susţin ideea sugerată de versul-titlu. Versurile:

Bolnav în al meu suflet, în inimă bolnav,
Cu mintea depravată şi geniul trândav,
Închin a mea viaţă la scârbă şi-ntristare
Şi-mi târâi printre anii-mi nefasta arătare...

definesc, poetic, simtomele bolii. Tristeţe şi deprimare sufletească, minte răvăşită şi aproape paralizată, de probleme insolubile, „scârbă" de tot şi de toate, iată profilul *suferinţei* poetului. În ce constă etiologia bolii existenţiale? În faptul că „pacientul" nu-şi recunoaşte nici o vină, pentru a fi implicat în „programarea" vieţii („Născut făr' de-a mea vină", spune el) şi, din această cauză, existenţa sa în fluxul existenţei lumii i se pare inexplicabilă. Viaţa îi este ceva dat şi, ca atare, primit doar pentru că n-a avut posibiltatea opţiunii. Acesta fiind scenariul, „pacientul" îşi trăieşte existenţa, „cu scârbă şi-ntristare", pentru că nu-i poate găsi şi înţelege finalitatea. Aşadar, în *Bolnav în al meu suflet* ni se revelează ca o *suferinţă ontologică* bine motivată sub aspect lirico-reflexiv.

4. În continuarea interpretării de mai sus, putem adăuga că, din poezia pe care o comentăm, se desprinde ideea *existenţei ca perpetuă interogaţie* neliniştitoare. În această interpretare, viaţa apare ca un permanent motiv de întrebări fără răspuns. Omul se află în existenţă de când e existenţa? Omul e „căzut" în lume? Atunci, *când*, *unde* şi *cum* s-au întâmplat toate acestea? Şi care este *sensul*, finalitatea vieţii lui? Iată întrebări fără răspuns prezente, implicit, în subtextul postumei *Bolnav în al meu suflet*, întrebări care chinuie mintea poetului.

5. Se înţelege că nu pentru orice individ existenţa constituie, în sine, un motiv pentru întrebări chinuitoare. Numai minţile „depravate" – cum se exprimă poetul – adică nonconformiste, nemulţumite şi neliniştite de statutul hibrid al fiinţei umane: materie (limitat) şi spiritualitate (nelimitat), se încumetă să-şi pună asemenea grave întrebări, care până la urmă duc la un fel de paralizie a reflexivităţii, datorită imposibilităţi de a le găsi un răspuns. Iată că *Bolnav în al meu suflet* poate semnifica şi ideea *genialităţii ca sursă de nefericire*, idee întâlnită şi în alte texte eminesciene, mai cu seamă în *Luceafărul*. Prin hiperreflexivitatea sa, omul de geniu este parcă predestinat („născut făr-a mea vină") *suferinţei* şi nefericirii. Motivul e predilect romantic – şi tot în stil romantic, deprimant, este textualizat aici de Eminescu:

Bolnav în al meu suflet, în inimă bolnav,
Cu mintea depravată şi geniul trândav,
Închin a mea viaţă la scârbă şi-ntristare
Şi-mi târâi printre anii-mi nefasta arătare
. . . . . .
Supus doar, ca nealţii, la suferinţe grele,
Unesc cu ele ştirea nimicniciei mele,

Structural (genetic), geniul vine în lume cu morbul suferinţei ontologice („bolnav") în suflet şi în cuget („minte"), aşadar, ca o „nefastă arătare", „prea slab pentru a fi mare" (pentru că e limită condiţionată biologic) şi „prea mândru pentru a fi mic" (printre oameni comuni), datorită substanţei particulare a spiritului său prin care doreşte să se dez-limiteze.

Prin condiţia sa depăşind ceea ce este comun, geniul e mai presus de Bine şi de Rău („Sfânt n-am nimic – se confesează poetul – , în bine nu cred şi nici în rău"),

Scanned with OKEN Scanner

e indiferent faţă de viaţă, faţă de cele trecătoare („Viaţa mea aceasta nici vreu şi nici n-o vreu/Nepăsător la toate, de lume apostat/A vieţii osteneală o simt şi n-o combat"). Existenţa geniului e parcă menită, blestemată, să poarte, precum legendarul Sisif, povara propriei superiorităţi (suferinţe), în lumea aceasta de umbre şi „păreri".

6. Poezia *Bolnav în al meu suflet* poate fi interpretată, până la urmă, ca o *angoasă* surprinzător de modernă prin substanţa ei emoţional-reflexivă, interpretare implicând, sintetic, toate celelalte lecţiuni prefigurate mai înainte. Ea exprimă starea de *nelinişte* permanentă pricinuită de hiperreflexivitatea unei minţi chinuite de întrebările grave privind *existenţa* (cosmosul, viaţa, moartea, sensul tuturor lucrurilor văzute şi nevăzute etc.). E boala incertitudinilor existenţiale, cu punctul de plecare în speculaţia filosofică, metafizică, vizând *Fiinţa* şi modalităţile ei de manifestare. *Boala* poetului îşi află originea în imposibilitatea minţii omeneşti de a delibera, măcar aproximativ, în problema statutului ontologic al realităţii.

După David Böhm, ar exista o singură realitate, numită „ordine înfăşurată", în care totul se află în acelaşi timp şi în acelaşi loc. Lumea percepută de noi nu e decât „ordinea desfăşurată" a „ordinii înfăşurate". Lumea noastră reală ca ordine desfăşurată este prezentă într-un singur punct şi într-o singură clipă din „ordinea înfăşurată". Împrumutând terminologia folosită de David Böhm, am putea spune că poetul suferă pentru că se află în imposibilitatea de a sesiza dacă „ordinea desfăşurată" a realităţii (adică cea care cade direct sub incidenţa simţurilor noastre) este sau nu manifestarea unei „ordini înfăşurate", condensate şi eterne în subsanţialitatea ei, unde Timpul (trecut, prezent, viitor) şi Spaţiul coincid într-un prezent continuu. În alte poezii, Eminescu pare a fi avut, în mod vag, această deconcertantă intuiţie a suprapunerii temporalităţii fenomenale în planul unei ordini „absolute" („Priveliştile sclipitoare, Ce-n repezi şiruri se dştern,/Repaosă nestrămutate/Sub raza gândului etern" – *Cu mâne zilele-ţi adaogi*; „Tot ce-a fost ori o să fie/În prezent le-avem pe toate" – *Glossă*). Aici, poetul e sigur de percepţia „ordinii desfăşurate" şi se îndoieşte de efemeritatea ei:

A vieţii osteneală o simt şi n-o combat.
Aş râde doar de viaţă, dispreţuind-o toată,
. . . . . .
Dar vai! nici siguranţa n-o am că mor pe veci.

El pare a intui un dublu statut al existenţei, dar nu este sigur nici de intuiţia „ordinii înfăşurate", cu alte cuvinte, de cealaltă dimensiune invizibilă a realităţii, care ar fi autentica ei faţă, perpetuu manifestată sensibil în ordine fenomenală:

Şi dacă oare-a morţii mâini palide şi reci,
În loc să sfarme vecinic a vieţii mele normă,
Ar pune al meu suflet sărman în altă formă?

Intuiţia altei ordini, eterne, pare a deveni certitudine, dar ideea veşnicei rotiri („migraţia eternă"), în planul desfăşurării fenomenale, după un „program" înscris în „ordinea înfăşurată" a existenţei îl angoasează, „îmbolnăvindu-i" mintea şi inima:

Nimic, nimic n-ajută – şi nici nu-i o scăpare.
Din astă lume-eternă, ce trecătoare pare.

Suferinţa gnoseologică, pricinuită de incertitudinile cunoaşterii, se împleteşte cu suferinţa ontologică generată de prezumţia „eternei migraţii" fenomenice („Cine-mi spune că-i cea din urmă oară?"). „Boala" poetului e suferinţă metafizică, durerea de a nu putea afla sensul existenţei (la scară macro- şi microcosmică). Dar trebuie,

Scanned with OKEN Scanner

acum, invocat un alt element neliniştitor pentru sufletul însetat de Absolut al poetului. „Suferinţa" îi este potenţată, mai ales, de prezumţia imposibilităţii eliberării noastre, fiinţe altfel efemere, din fatala „migraţie", lipsită de sens, prin lumea aparenţelor şi, implicit, de imposibilitatea identificării cu Absolutul, oricum ar fi numit acesta: Nirvana, Brahman, Puruşa; Spirit absolut, Idee platonică, Număr; Dumnezeu creştin, „ordine înfăşurată" (Böhm), Conştiinţă cosmică, energie spirituală concentrată în sine, în faza teomorfă (Blaga). „Nimic, nimic n-ajută-şi nu-i nici o scăpare./Din astă lume-eternă ce trecătoare pare" – spune Eminescu, sugerând cauza angoasei sale. Condiţia limitată a fiinţei umane e parcă predestinată a fi „adânc rănită" şi, în acelaşi timp, „cumplit de ostenită" de iteraţia nesfârşită a formelor, fără acces la *Repaosul* etern, la faza teomorfă a Substanţei (Energiei) absolute, la *odihna veşnică*, invocată de poet în atâtea rânduri. Poate că aşa-numita *atonie* eminesciană (Rosa Del Conte), caracterizată prin cadenţele obosite ale crepusculului din unele poezii, reprezintă expresia lirică a dorului inconştient de odihnă şi pace al fiinţei ultragiate prin destrămare din dimensiunea arhetipală a existenţei, a „Logos"-ului fără de început şi de sfârşit.

Scanned with OKEN Scanner

Când priveşti oglinda mării

Când priveşti oglinda mării,
Vezi în ea
Ţărmuri verzi şi cerul sării,
Nor şi stea.
Unda-n plesnetului ei geme
Şi Eol
Sună-n papura ce freme
Barcarol.

Un minut dacă te-ai pierde,
Tu, măcar,
Sub noianul mării verde
Şi amar,
Colo-n umeda-i pustie,
Ca-n sicriu,
Te-i simţit pe vecinicie
Mort de viu.

Vezi pe buza mea pălită
Un surâs,
Vezi pe fruntea-mi liniştită
Dulce vis,
Şi al luncei vânt de vară
Călduros
Cântă-n lira mea amară
Lănguros.

De-ai pătrunde c-o privire
Al meu sân,
Să vezi marea-i mâhnire
Şi venin,
Ai cunoaşte-atuncea bine
Traiul meu:
Suflet mort, zâmbiri senine –
Iată eu.

Aparenţă şi esenţă

Când priveşti oglinda mării este un text elaborat de Eminescu în 1869, cu doi ani înaintea publicării poeziei *Mortua est*. Împreună cu alte postume, scrise în acelaşi an, precum *Când marea...*, *Cine-i* (din drama *Steaua mării*), *Unda spumă*, prefigurează unul din motivele frecvente ale creaţiei eminesciene, acela al *mării-oglindă*, încărcat de multiple conotaţii, toate putând fi puse sub semnul unui „idealism ontologic" care se va cristaliza în perioada deplinei maturităţi creatoare a poetului. În spiritul acestei viziuni, realitatea fenomenală, ontic obiectivă, dar imaterială în *esenţa* sa, reflectă idealitatea substanţială a Absolutului. Omul, realitate *uletică* (materială), dar şi *spirituală*, e, simultan, *manifestare* şi *proiecţie* a *esenţei ideale*, ceea ce îi deschide o *cale naturală* de eliberare din sclavia Timpului şi de „topire" în Absolut. Să vedem ce ne sugerează textul *Când priveşti oglinda mării*.

Înţelegem, uşor, din simetria compoziţională a acestei poetice compuneri, că omul e asemenea mării. Ca şi marea, omul este o realitate cu o *aparenţă* care implică o *esenţă*. Şi într-un caz şi-n celălalt, aparenţele sunt semne mai mult sau mai puţin descifrabile ale unei trăiri substanţiale, originare, ale unei aspiraţii spre *ceva* nedefinit şi, totodată, semne ale proiecţiei, prin temporalitatea pământeană, a unui principiu informator, în jurul căruia gravitează totul, principiul generator de metafizice „mâhniri" şi nostalgii.

Cele două elemente ale *devenirii* (marea şi omul), textual, sunt sugerate prin câte două strofe fiecare. În ambele cazuri, primele strofe surprind *aparenţele* fenomenului, iar celelalte, *esenţa* sa. Astfel, în cazul *mării*, suprafaţa ei („oglinda") captează aparenţe cosmice precum: ţărmurile „verzi", cerul (cu „stea", „nor"), „plesnetul"

Scanned with OKEN Scanner

undei şi freamătul melodios al vântului („Eol"), toate acestea notate în prima strofă. În a doua strofă, se prefigurează, sintetic, atributele abisale ale mării: imensitatea ei întunecată („noian de ape") şi de nepătruns („verde", „amară"), ca aceea a unui uriaş „sicriu", care cuprinde „vecinicia" „morţii-viaţă". Iată deci că *aparenţele* cosmice, *refractate* de umiditatea „pustie" a mării („Colo-n pustie"), revelează *esenţa*, ceva din substanţialitatea existentului, aflat dincolo de ceea ce percepem direct, nemijlocit.

Cele două strofe ce urmează se referă la existenţa omului. Prima strofă din acest grup (a treia din ansamblul textului), surprinde aspectele de suprafaţă, aparenţele existenţei poetului: un palid „surâs", amprenta unui „dulce vis", pe fruntea „liniştită" şi cântecul „languros" al „lirei" sale „amare". A doua strofă a grupului referitor la elementul uman (a patra şi ultima a poeziei) dezvăluie, prin câteva metafore sugestive, ceea ce ascund (maschează) aparenţele menţionate, adevărata substanţă a adâncurilor din inima poetului („al meu sân"), şi anume, *suferinţa ontologică* („marea-i de mâhnire şi venin"), pricinuită de conştiinţa dublului său statut existenţial: material şi spiritual („Suflet mort, zâmbiri senine –/ Iată eu"), de distincţia operată de *nous*-ul (gândirea) poetului între aparenţele înşelătoare şi esenţele perene (ceea ce, anticipăm, se înţelege şi mai clar, din antuma *Se bate miezul nopţii*). Chiar dacă am fi tentaţi (ambiguitatea textului o permite) să identificăm, în poezie, un motiv erotic, semnificaţia ei filosofică se menţine, pentru că, în lirica eminesciană, iubirea este un revelator de adevăruri metafizice, un revelator al lui *homo absconditus*.

Dialectica *aparenţă-esenţă* este pusă în relief şi de corespondenţele sau complementaritatea aspectelor aparţinând celor două elemente (mare, om) ale realităţii, manifestate în planul aparenţelor şi în planul esenţei. În planul aparenţelor, atât marea, cât şi omul se caracterizează prin relativă linişte şi seninătate (marea: „Şi Eol/Sună-n papura ce freme/Barcarol"; omul (poetul): „Şi al luncei vânt de vară/ Călduros/ Cântă-n lira mea amară/ Languros"). La fel, în planul esenţelor, al adâncimilor, atât marea, cât şi omul tăinuiesc aceeaşi mâhnire metafizică („amar" şi „venin"), pricinuită de nostalgia Absolutului, de năzuinţa identificării cu „vecinicia".

Aşadar, constatăm că simetria compoziţională a textului funcţionează ca un evident indice de poeticitate. Organizarea simetrică a elementelor constitutive ale poeziei (de la cele lexicale până la cele prozodice) pune în relief atât *unitatea de gândire*, cât şi *unitatea estetico-poetică* a compunerii în discuţie. Analogia mare–om sugerează, pe de o parte, că elementele devenirii cosmice se află într-o *relaţie specular*ă, de reciprocă oglindire: marea reflectă parcă tumultul existenţei umane, iar sufletul omului e ca o „mare de mâhnire şi venin". Dar, pe de altă parte, atât marea, cât şi omul (realităţi obiective fenomenale) revelează esenţa imaterială, spirituală a existenţei şi aspiraţia spre Absolut, spre „vecinicie", spre *topirea în nefiinţă*, înţeleasă aceasta, în viziune eminesciană, nu ca nonexistenţă, ci ca *existenţă latentă* (metaforic exprimată prin sintagmele poetice „mort de viu" şi „suflet mort", „zâmbiri senine"). Dar, deşi valul mării („unda") freamătă („geme") parcă ar fi un gând nedesluşit, sufletul poetului pare a-şi fi aflat liniştea: „Vezi pe fruntea-mi liniştită/Dulce vis". Cum se ştie, *somnul*, în lirica poetului nostru, conotează, adeseori, ipostaza existenţei latente, înţeleasă ca moarte-viaţă.

Este locul să comentăm, mai explicit, semnificaţia cuvântului „vecinicie" şi a sintagmei „mort de viu", pentru că aceste componente ale limbajului poetic au, după credinţa noastră, un rol-cheie în structurarea viziunii poetice din *Când priveşti oglinda mării*.

Versurile „Te-ai simţi pe vecinicie/Mort de viu" nu pot fi deplin înţelese fără a vedea ce conotaţii au cuvintele *viaţă*, *moarte* şi *vecinicie* în ansamblul liricii eminesciene.

Scanned with OKEN Scanner

În această privinţă, exegeza Rosei Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, este de neocolit: „Momentul de echilibru al gândirii poetului coincide cu un idéalism ontologic, care nu neagă realitatea obiectivă a cosmosului, adică a materiei. Creaţia foarte reală luceşte ca un reflex al unei idei ce leagă ca un fir invizibil toate formele succesive în care se plăsmuieşte materia: ea însăşi, în *esenţa* ei, nemuritoare" (*op. cit.*, Dacia, Cluj, 1990, p. 192). Discutând despre temporalitate în creaţia lui Eminescu, cercetătoarea italiană afirmă, întemeindu-se pe texte concludente, că pentru Eminescu este clară distincţia dintre *eternitatea absolută* (a Absolutului) şi *veşnicia devenirii* (a existenţei), adică dintre ceea ce gnosticii antici numeau *eternitate* şi *perpetuitate*. Veşnicia duratei este una aparentă, e o eternitate de fragmente (ca aceea a omului), înşiruiri de fiinţe şi întâmplări. De reţinut este ideea că veşnicia ca *însuşire* e o *imortalizare a morţii*. Eternitatea însă e timpul neîmpărţit, al lui *deodată*, e vremea la un loc, în care *întâmplările* nu se succed, ci *coexistă* într-un *prezent imobil* (a se vedea *Sărmanul Dionis*). Apare tot mai evident că, în *Când priveşti oglinda mării*, Eminescu se referă la „vecinicia" duratei, ca aparenţă a eternităţii absolute, mai precis spus, la ipostaza de *nonfiinţă*, adică de existenţă latentă a fiinţei, sugerată poetic prin metafora *somnului*, care induce ideea *morţii-vieţii*. În viziunea poetului, viaţa (naşterea) ne întemeiază în *devenire*, iar *moartea* ne eliberează din curgere. A trăi înseamnă a consuma moartea („Traiul meu: /Suflet mort, zâmbiri senine –/Iată eu"). Către liniştea absolută se poate accede prin eliberarea de iluzia vieţii şi transferul în etern. Calea obţinerii păcii eterne e, pentru Eminescu, *gândirea poetică*, o *metanoia* prin contemplaţie. Dacă nu e posibilă topirea integrală în eternitatea absolută (având în vedere cercul ontologic în care îi este dat omului să existe), poetul pare a se mulţumi cu transpoziţiile în ipostaza „veciniciei" nonfiinţei (a somnului), pentru că, prin *adormirea curgerii* (moartea aparentă a temporalităţii devenirii), *nous*-ul întrerupe (dacă nu poate anihila) reîntoarcerile ciclice (care sunt de fapt schimbări de ipostază, şi nu moarte, adică uitare) şi atenuează „amarul" şi „veninul" vieţuirii (existenţei în timp).

Antuma *Se bate miezul nopţii*, exprimă, poetic, parcă mai clar, viziunea eminesciană asupra relaţiei viaţă-moarte şi asupra modalităţii de transcendere a stereotipei ciclicităţii a devenirii:

Se bate miezul nopţii în clopotul de-aramă
Şi somnul, vameş vieţii, nu vrea să-mi ieie vamă.
Pe căi bătute-adesea vrea mintea* să mă poarte,
S-asamăn între-olaltă viaţă şi cu moarte;
Ci cumpăna gândirii-mi şi azi nu se mai schimbă,
Căci între amândouă stă neclintita limba.

Cum s-a mai spus, în lirica lui Eminescu, *vama* e o metaforă a trascendenţei, iar imaginea *somnului-vameş*, e o figură a morţii ca existenţă-latentă. Altfel spus, *somnul-moarte* nu-l smulge pe om din vârtejul reîntoarcerilor ciclice, vrea parcă a-l ademeni să considere că viaţa şi moartea sunt unul şi acelaşi lucru, adevăr greu de acceptat pentru recea cugetare. Aşadar, nedespărţite, aparent identice (timpul fiind seva din care se hrăneşte moartea), viaţa şi moartea nu sunt identice şi în absolut. Moartea este „proiecţia somnului lui Brahman", pentru Eminescu, „o dulce prietenă" (Rosa Del Conte, *op. cit.*, p. 312), deoarece e o prefigurare a ideii de Absolut, pe

* În ediţia Maiorescu: *moartea*.

când viaţa e o curgere, intrare în timp, devenire, fenomenalitate, înscrisă fatal în cercul neîntreruptelor reîntoarceri. „Cumpănă gândirii" (imaginea se întâlneşte şi în *Glossă*: „Nici încline a ei limbă/ Recea cumpăn'a gândirii/ Înspre clipa ce se schimbă/ Pentru marea fericirii"), sugerând detaşarea rece şi indiferentă a cugetării ca apărare a omului împotriva devenirii, distinge clar *esenţa* de *aparenţă* şi am putea spune că o face nu fără un anumit orgoliu. Gândirea (scânteie divină locuind vremelnic în om) dezvăluie poetului adevărul că nu „surâsul" sau cântecul „languros" al lirei sale, ci acea „mare de mâhnire şi venin", adică aspiraţia tragică a scânteii sacre de a reveni la matcă reprezintă *esenţa* existenţei lui.

Scanned with OKEN Scanner

Veneţia

S-a stins viaţa falnicei Veneţii,
N-auzi cântări, nu vezi lumini de baluri;
Pe scări de marmură, prin vechi portaluri,
Pătrunde luna, înălbind pereţii.

Okeanos se plânge pe canaluri ...
El numa-n veci e-n floarea tinereţii,
Miresei dulci i-ar da suflarea vieţii,
Izbeşte-n ziduri vechi, sunând din valuri.

Ca-n ţintirim tăcere e-n cetate,
Preot rămas din a vechimii zile,
San Marc sinistru miezul nopţii bate.

Cu glas adânc, cu graiul de Sibile,
Rosteşte lin în clipe cadenţate:
„Nu-nvie morţii – e-n zadar, copile!"

1883, dec.

Simplă traducere sau creaţie originală?

În *Opera lui Eminescu*, V (Fundaţia pentru literatură şi artă, 1936, p. 121), G. Călinescu scrie: „În *Veneţia* contribuţia personală depărtează într-o măsură oarecare traducerea de originalul german, *Venedig* de Cajetan Cerri. Dar sonetul nu e dintre acelea de care Eminescu nu se poate lipsi. Toţi tropii dulcegi din mărunta poezie germană au trecut aici. Iubita cu obrajii palizi de moarte («Auf der Geliebten bleicher Totenwange») a devenit «mireasa dulce», adică Veneţia, a lui Okeanus, adică a Marelui Canal. Obişnuinţa, şcoala ne mai fac să ascultăm cu plăcere versurile sentenţioase ale acestui sonet corect, precum:

Okeanos se plânge pe canaluri...
. . . . . .
«Nu-nvie morţii – e-n zadar, copile!»

dintre care cel din urmă e o simplă traducere:

«Lass ob! die Todten stehn nicht auf, o Knabe!»".

Criticul recunoaşte o „oarecare" contribuţie personală a poetului român, în tălmăcirea sonetului, fără a indica însă elementele care ar marca această „contribuţie". El minimalizează însă valoarea sonetului de altfel „corect", sub aspect tehnic, când spune că „nu e dintre acelea de care Eminescu nu se poate lipsi" şi când afirmă că plăcerea cu care se mai ascultă unele versuri sentenţioase ar fi o „obişnuinţă", de care vinovată s-ar face şcoala. Noi nu putem fi întrutotul de acord cu opiniile lui Călinescu, pentru că acest sonet nu e cu nimic mai prejos, sub aspect ideatic şi artistic, de alte poezii ale lui Eminescu. Dacă ar face abstracţie de toate celelalte

Scanned with OKEN Scanner

sonete ale poetului şi ar avea în vedere numai *Veneţia*, cel familiarizat cu problematica şi tonalitatea creaţiei eminesciene ar recunoaşte, numaidecât, stilul, armonia, vraja limbajului celui ce a scris *Trecut-au anii...*, *Se bate miezul nopţii*, *Glossă*, *Din valurile vremii...* etc. Privită dintr-o perspectivă intertextuală, poezia în discuţie ne apare ca un homeomer literar, deci ca o *parte* a unui organism prin care pot fi surprinse atributele caracteristice ale ansamblului din care a fost desprinsă.

Este semnificativ faptul că Eminescu nu s-a simţit obligat să precizeze, în subtitlul poeziei, textul de la care a pornit, aşa cum a procedat în alte cazuri, oarecum similare: *Foaie veştedă* (*după N. Lenau*); *Mănuşa* (*după Fr. Schiller*); sau *Resignaţiune* (*din Schiller*). Aceasta nu sugerează, oare, că poetul avea conştiinţa realizării unei creaţii originale? Nu putem răspunde la întrebare decât afirmativ, cunoscându-i scrupulozitatea cu care îşi nota şi mărturisea sursele.

Sonetul *Veneţia* este unul dintre textele poetice exemplare pentru ceea ce înseamnă *asimilare organică a influenţelor*, fenomen despre care Eugen Ionescu (în articolul „Cu ocazia unor traduceri de Emil Gulian", publicat în *Vremea*, nov., 1937) scria: „Nu numai rasele se asimilează, ci şi literaturile. Trebuie însă ca această hrană spirituală să nu producă indigestie, să fie într-adevăr asimilată. Dacă influenţele nu intră în noul organism, fructificându-l şi făcând una cu el, atunci sau ele sunt nepotrivite, sau organismul nu poate primi nimic şi va muri de inaniţie. Nimeni nu se poate hrăni din propria substanţă. Literaturile vii au nevoie de hrana literaturilor străine". Întreaga creaţie eminesciană ilustrează, în mod genial, *asimilarea creatoare* a unor influenţe venite din arii culturale diverse: vechi-indiene, greco-romane clasice, europene, reprezentând diferite epoci şi curente de gândire (mai ales germane). Influenţele, de netăgăduit, au „fructificat" organismul creator al poetului în aşa măsură încât orice element receptat din afară a primit, sub geniul său, splendori nesăbuite. E ceea ce s-a întâmplat şi cu textul lui Cajetan Cerri, devenit, în *Veneţia*, un sonet purtând amprentele *eminescianismului*, adică ale unei viziuni şi expresii inconfundabile. Eminescu s-a redescoperit, într-un fel, pe sine, cu ajutorul acestui text, adus la înălţimea gândirii şi puterii sale de expresie, în pofida faptului că ultimul vers, cum remarca G. Călinescu, „e o simplă traducere". De altfel, este, de-acum, un truism a afirma că o traducere poetic-valoroasă este, de fapt, *o nouă creaţie*, ceea ce şi Eminescu a realizat din *Venedig* de Cerri.

Veneţia e un sonet impregnat de accentele specifice creaţiei poetice eminesciene, care îl îndepărtează de textul lui Cajetan Cerri. Notele originale sunt de căutat, mai întâi, în *atmosfera generală* degajată, care este aceea dată de problematica gravă, de natură filosofică, privind existenţa, întâlnită în cele mai profunde texte ale poetului, problematică modelată poetic potrivit sensibilităţii şi darului său expresiv. În fapt, care ar fi elementele specific eminesciene întâlnite în acest text?

În primul rând, am consemna, în acest sens, relaţia de natură filosofică *nomen – fenomen*, bine cunoscută de Eminescu din scrierile kantiene, sugerată, artistic, de relaţia *Okeanos – Veneţia*, din planul elementelor de figuraţie. Existenţa *numenală*, Okeanos, e un fel de *lucru în sine*, esenţă ascunsă a tuturor lucrurilor – „*El* numa-n veci e-n floarea tinereţii" – pe când *Veneţia*, existenţa fenomenală e trecătoare, ca şi omul care a zidit-o. Tema este întâlnită, la fel de clar exprimată, şi în alte poezii, precum *Revedere* (unde *codrul*, personificare a *nomenului*, spune: „numai omu-i schimbător,/Pe pământ rătăcitor,/Iară noi locului ne ţinem,/Cum am fost aşa rămânem") şi *Ce te legeni...* (unde *codrul* este supus scurgerii timpului: „De ce nu m-aş legăna,/Dacă trece vremea mea!").

Scanned with OKEN Scanner

Motivul semnalat se împleteşte, devine inseparabil de *motivul curgerii ireparabile a timpului*. În creaţia eminesciană, problema temporalităţii e prezentă în întreaga ei complexitate, fiind tratată în spiritul unor idei preluate din diferite surse. *Timpul* constituie tema centrală a creaţiei lui Eminescu; poetul o transfigurează, uneori, preluând accente din filosofia veche indiană, reflexe din filosofia greacă veche, alteori idei de sorginte idealist-germană, sau de natură mistic-religioasă, în acest ultim caz, fiind implicat însuşi sentimentul său religios, născut, mai cu seamă (cum spune Rosa Del Conte, în *Eminescu sau despre absolut*, Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p.135), „din admiraţia estetică a infinitului şi a imensului". Religiozitatea sa fiind „una de amprentă platonică, gata mereu să se exprime ca o contemplare senină şi ca o tainică uluire". Întâlnim, astfel, referiri la: un *timp etern*, absolut, transcendent, nepieritor, mai mult sau mai puţin similar cu conceptul de eternitate din filosofia vedică şi din aceea a Upanişadelor (când „Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,/Şi în sine împăcată stăpânea eterna pace"; „pe când fiinţă nu era, nici nefiinţă" – *Scrisoarea I*); un *timp cosmic*, circular, începând cu impulsul vital („Dar deodat-un punct se mişcă... cel dintâi şi singur. Iată-l/cum din haos face mumă, iară el devine Tatăl..."); şi un *timp uman*, istoric, al devenirii, relativ („De atunci şi până astăzi colonii de lumi pierdute/Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute – *Scrisoarea I*).

În *Veneţia*, întâlnim imaginea stinsă a falnicei cetăţi, fără cântări, fără lumini de baluri, încremenită într-o tăcere de „ţintirim", ceea ce sugerează ideea efemerităţii existenţei istorice, supusă *timpului relativ* al devenirii umane. *Okeanos* este imaginea prin care se sugerează *timpul absolut* în ipostaza trecerii în *temporalitatea cosmică*, aceea a rotirii, a mişcării circulare infinite. Principalele elemente de figuraţie poetică sunt luate, ca în multe alte poezii ale lui Eminescu, din mitologie. *Okeanos* personifică, în mitologia greacă, marile ape, mai apoi, Oceanul Atlantic; Okeanos era cel mai mare dintre titani, fiul lui Uranus şi al Gaei, din unirea lui cu sora sa Tethys născându-se Oceanidele. Structura mitului implică deja ideea că Okeanos ar fi o zeitate intermendiară între timpul absolut (Uranus) şi cel relativ (Oceanide). Sunetul, ritmic, al „valurilor", care izbesc în zidul cetăţii, menţine temporalitatea umană, imperturbabil, sub zodia efemerităţii. *Valurile* reprezintă o metaforă pentru iterativitatea mişcărilor ciclice ale timpului cosmic (imagine recurentă în lirica eminesciană, cum se poate vedea, spre exemplu, şi în *Dintre sute de catarge*: „Ne'nţeles rămâne gândul/Ce-ţi străbate cânturile,/Zboară vecinic, îngânându-l/Valurile, vânturile"). Vocea misterioasă a timpului cosmic, implacabil prevestitoare a lugubrului adevăr-sentinţă „Nu-nvie morţii – e-n zadar, copile" este personificată, în *Veneţia*, în „graiul de Sibile". Sibilele erau femei înzestrate cu darul profeţiei. Una dintre ele, Sibila din Cumae, Italia, pe vremea lui Tarquinius Superbus, i-a oferit acestuia „cărţile sibiline", în care erau adunate toate oracolele. Iar cel care rosteşte, „cu glas adânc", în grai sibilinic, profeţia morţii tuturor celor ce aparţin temporalităţii umane, este *San Marc*. San Marc este numele turnului din piaţa omonimă a vechii Veneţii, unde se află şi un orologiu. În poezia lui Eminescu, turnul, personificat în „preot rămas din a vechimii zile", reprezintă imaginea cronologiei umane, limitată, deci măsurabilă, şi sugerează deprimanta efemeritate a existenţei omului (a aparenţelor).

În imagistica poeziei, întâlnim şi alte elemente specifice liricii eminesciene: *luna* şi „mireasa dulce", textualizând motive afine problematicii *timpului* şi, implicit, a *morţii*. *Luna*, cu lumina ei irizată în nuanţe de clar-obscur, pătrunzând „pe scări de marmură, prin vechi portaluri", „înălbind păreţii" (martori ai unei vieţi falnice, acum stinse), potenţează, poetic, cu accente de mister romantic (similar celui degajat

Scanned with OKEN Scanner

de lirica ruinelor), ideea curgerii ireparabile a timpului fenomenal, secondată de melancolie. Metafora „mireasa dulce", care aminteşte de „îngerul cu faţa cea pală", de „sfânta regină" din *Mortua est* (ipostaziind o viaţă apusă), sugerează, în *Veneţia*, existenţa umană (supusă implacabilei treceri), pe care Okeanos, temporalitatea cosmică, ar dori s-o reînvie („Miresei dulci i-ar da suflarea vieţii"). *Tăcerea* de „ţintirim" introduce motivul *morţii*, strâns legat de timpul uman (istoric) al devenirii întru devenire (C. Noica). Moartea apare, ca în majoritatea poeziilor lui Eminescu, drept devoratoare uzură a lumii fenomenale, al cărei ţel e trecerea dincolo de cercul fatalei iterarităţi: „Că vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi", mai spune poetul, ceea ce, cu alte cuvinte, ar însemna că *moartea* este visul existenţei aparente, fenomenale, că această existenţă ţinteşte spre absolut, spre eternitatea stagnantă, imobilă (un fel de nirvana budistă). „Nu-nvie morţii – e-n zadar, copile!", rosteşte solemn, San Marc peste Veneţia, ceea ce, ţinând seama de contextul întregii lirici eminesciene, ar putea însemna că temporalitatea fenomenală (istorică, relativă) nu-şi află scopul în sine însăşi, ci că prin poarta morţii ea tinde să intre în timpul cerului, că ea încearcă să iasă din curgerea năvalnică a *devenirii* şi să pătrundă în timpul *duratei cosmice*, în vecinătatea timpului etern, astfel că Eminescu, în spiritul gândirii eleniste, pare a identifica timpul, durata eternă, cu *Aionul*, un Timp-demiurg, care face lumea, iar lumea este în el (vezi Rosa del Conte, *op. cit.*).

Avertismentul implicat în versul sentenţios din finalul sonetului poate fi interpretat însă şi altfel, confirmându-se astfel adevărul că opera de artă e iminenţa unei revelaţii care nu se produce (Borges). Ar putea fi interpretat, spre exemplu, în spirit cioranean (vezi *Singurătate şi destin*), în sensul că devenirea demonică a formelor vieţii fenomenale nu rezultă din determinante exterioare, ci din determinante interioare, ea fiind dovada unei insuficienţe lăuntrice, a imposibilităţii de a-şi găsi un echilibru intern, ca proces imanent, fără nici un un transcendent, explicând aşadar de ce viaţa nu se poate menţine decât distrugându-se, de ce conţinuturile şi formele vieţii sunt supuse relativităţii, de ce ele sunt instabile şi inconsistente. Dar textul acestei poezii trebuie interpretat prin raportare la ansamblu, ţinând seama de sistematologia problematicii timpului, în întreaga ei complexitate, aşa cum apare ea, nuanţat şi, uneori, contradictoriu. Procedând astfel, putem simţi, citind sonetul *Veneţia*, acea dublă nelinişte (despre care vorbea şi Rosa del Conte): a existentului suspendat în Timp şi a Timpului implicat în inima existentului, neliniştе care freamătă în întreaga lirică a marelui nostru poet, însoţind indicibila melancolie ce-i este atât de specifică.

Revenind, în alt context de idei, asupra poeziei *Veneţia*, în *Principii de estetică*, G. Călinescu scrie: „*Veneţia* lui Eminescu e aproape o traducere după un sonet al unui obscur poet austriac, Caetano Cerri. Ne întrebăm: putem vorbi de o poezie originală sau de o simplă traducere? Chestiunea e complexă, având în vedere că traducerile înseşi se socotesc ca opere de interpretare, de re-creaţie". Şi, în continuare, în locul unui răspuns tranşant, face o spectaculoasă eschivă, în genul său caracteristic: „Totul rămâne dar la aprecierea criticului de valoare".

Eminescu a găsit, în *Venedig* de Cajetan Cerri, motive familiare universului său poetic (timpul, viaţa, moartea, mituri străvechi), cărora le-a imprimat inconfundabila amprentă a propriei viziuni, într-o expresie poetică plină de armonie, realizând nu o „simplă" traducere, ci o nouă creaţie, cu nimic inferioară celorlalte sonete ale sale, o autentică poezie, care, ca şi celelalte texte, ne provoacă o stare emoţional-reflexivă, în măsură să se proiecteze în profunzimile sufletului nostru, până la a-l confrunta cu fiinţa şi destinul. Acesta este, de fapt, şi semnul creaţiei adevărate.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

LUCIAN BLAGA

Stă în codru fără slavă

Stă în codru fără slavă
mare pasăre bolnavă
Naltă stă sub cerul mic
şi n-o vindecă nimic,
Numai rouă dac-ar bea
cu cenuşă, scrum de stea.
Se tot uită-n sus bolnavă
la cea stea peste dumbravă.

(Din volumul *La cumpăna apelor*, 1929)

Interferenţa motivelor şi semnificaţia lor

Într-un articol publicat în *România literară* (din 3 iunie 1933), Lucian Boz considera poezia *Stă în codru fără slavă* „poema cea mai caracteristică" a volumului *La cumpăna apelor* pentru evoluţia liricii lui Blaga de la „sentimentul acut al prezenţei tainei", marcat de „simbolul larg, plastic şi esoteric" al *Poemelor luminii*, la „melodia interioară" a sentimentului „disperării metafizice, cu simboluri voalate de taină, spaimă şi ezoterică viziune, inaugurată de *Marea trecere* şi continuată cu toate celelalte plachete". Criticul intuia corect substanţa lirismului blagian când spunea că aceasta ar consta din „înfiorarea sufletului în faţa misterului, goana omului după un sens al vieţii; sfâşierea în nerăspuns; resemnarea în cântec" (vezi Lucian Blaga, *Opere*, I, ediţie de George Gană, Minerva, Bucureşti, 1982, p. 487). Într-adevăr, cele patru distihuri ale poeziei în discuţie conturează un cântec liniştit, o cantilenă molcomă, ca în doine, cu ecouri de arhaică înţelegere a lumii. Ion Breazu, în recenzia din *Gând românesc* (3-4 iulie-august, 1933), spunea că întregul volum *La cumpăna apelor* „e un efort spre simplitate", boala de care suferă poetul fiind „febra eternităţii", apărută după pierderea „bucuriei vieţii simple, împăcate cu sine însăşi". Un alt critic din epocă, Octav Suluţiu, releva „latura tragică a lirismului" în *La cumpăna apelor*, (*ibid*). Într-un studiu despre autohtonismul şi modernitatea poeziei lui Lucian Blaga, tipărit în volumul *Temelii folclorice şi orizont european în literatura română* (Editura Academiei, Bucureşti, 1971), Marin Bucur citează întreaga poezie pentru a ilustra ideea că ea reprezintă „o transferare de geniu de la poezia populară a solitudinii în natură a insului la solitudinea suferindă a cântăreţului, a poetului, într-o zicere de zare şi de ducă" (p. 349).

O remarcă interesantă făcea şi Vasile Băncilă, într-o conferinţă, *Lucian Blaga, energie românească* (1938), cu privire la fondul *stihial* al liricii blagiene. Poetul

„stihilizează tot ce atinge", în cosmosul său poetic bântuie înfiorate stihii, menite să potenţeze semnele de întrebare, zonele de mister ale existenţei.

Dimensiunea stihială a poeziei lui Blaga este lesne de observat, credem noi, şi în *Stă în codru fără slavă*, ea avându-şi sorgintea în spiritualitatea arhaică, existentă latent în inconştientul colectiv al omenirii, căruia creatorul anonim (sau cult) îi dă expresie sublimată, în cultură, artă şi literatură. Tocmai acest fond arhaic, stihial, al poeziei dorim să-l evidenţiem în comentariul nostru, pornind de la anecdotica relatării şi continuând simultan cu opoziţiile implicate în sistemele: lexical-semantic, imagistic, al motivelor şi semnificaţiilor.

Aparenţa textuală a poeziei este aceea a unei foarte scurte naraţiuni, cu două personaje: o pasăre „bolnavă", fără leac, incurabilă, care priveşte, neabătut, spre o stea, deasupra unei dumbrăvi, în înălţimi inaccesibile. Doar un „tratament" ritualic, magic: *rouă*, combinată cu *scrum de stea*, ar putea vindeca pasărea suferindă. Care este *boala* pasărei, de ce natură este ea (fizică, sufletească), ce fel de stea este, oare, aceea spre care priveşte, din codru? Iată întrebări care potenţează nota de mister ascunsă în structura de adâncime a acestui text, liric în esenţa sa, ilustrând ceea ce, în mod obişnuit, înţelegem prin „lirica măştilor". Răspunsurile – aproximative – la asemenea întrebări pot fi formulate ascultând, atent, „murmurul" înţelesurilor ezoterice ale unor cuvinte din reţeaua *lexical-semantică* a textului, care ne pot orienta spre componente spirituale arhaice ale inconştientului colectiv al umanităţii. Asemenea cuvinte sunt: *pasăre bolnavă* (termen repetat), *codru, stea, cer, rouă* (apă), *cenuşă* (scrum), *sus*. Ele sugerează tot atâtea *mituri, credinţe, ritualuri* străvechi, devenite *motive poetice* în toate literaturile lumii. Cum vom vedea, Blaga le va amalgama, într-o originală *sinteză metaforico-simbolică*, cu semnificaţii multiple.

Marea pasăre bolnavă, aflată într-un „codru fără slavă", prefigurează, mai întâi, *mitul pasărei măiastre*, întâlnit în folclorul românesc, dar şi în alte mitologii, amintind de Phoenix, pasăre mitică, dotată cu însuşirea de a se regenera periodic din propria cenuşă. În viziunea folclorică românească, pasărea măiastră ar avea înclinaţie spre izolare, în alegorica ei fiind implicată şi pornirea icarică a omului. Atributul „bolnavă", din sintagma citată, întregeşte conturul mitului originar, care devine motiv poetic al păsării *damnate*, încercând să devină om. În piesa *Avram Iancu*, Blaga citează dintr-o poezie populară, în care este prezent acest motiv: „... în pădure/toate păsările dorm./Numai una n-are somn, – cată să devină om". Dar mitul sufletului--pasăre are rădăcini adânci în istoria spiritualităţii, fiind prezent în textele vedice şi conţinând, în germene, cum spune Mircea Eliade, „o întreagă metafizică a autonomiei şi libertăţii spirituale a omului". „Boala" pasării din *Stă în codru fără slavă*, e, de fapt, „boala" de care a suferit poetul şi pe care a numit-o Ion Breazu, citat mai sus, „febra eternităţii", cea care şi menţine lirismul blagian în limitele tragicului (despre care vorbea Octav Suluţiu). *Pasărea* poate fi una din înfioratele stihii care bântuie cosmosul poetic al lui Blaga, având maximum de relevanţă estetico-poetică. Blaga a fost fascinat de *Măiastra* lui Constantin Brâncuşi, scriind în mai multe rânduri despre această sculptură, ultima dată în *Discobolul* (1945): „Sculptorul Brâncuşi a încercat să reducă la forme şi linii ultime o pasăre şi a creat o stranie divinitate a extazului" (apud G. Gană, ed. cit., I, p. 437). Şi pasărea din poezia pe care o comentăm aici e o stranie stihie a extazului în faţa absolutului misterios. Blaga scrie mai multe poezii în care motivul pasărei e prezent: *Pasărea sfântă* (dedicată lui C. Brâncuşi), din care citătm: „Ai trăit cândva în funduri de mare/şi focul solar l-ai

Scanned with OKEN Scanner

ocolit pe de-aproape./În păduri plutitoare-ai strigat/prelung deasupra întâielor ape./ Pasăre eşti? Sau un clopot prin lume purtat?/Făptură ţi-aş zice, potir fără toarte,/ cântec de aur rotind/peste spaima noastră de enigme moarte.//(...) Din văzduhul boltitelor tale amiezi/ghiceşte în adâncuri toate misterele./Înalţă-te fără sfârşit,/dar să nu ne descoperi niciodată ce vezi"/; la fel, *Pasărea U*, *Balada mierlei*. Mitul pasărei măiastre are ca nucleu semantic predominant, în *Stă în codru fără slavă*, motivul complementar *al zborului, al ascensiunii* către *centrul lumii*, spre „înalt"-ul, „sus"-ul cerului sacru, şi poartă cu sine un simbolism complex, întâlnit încă din comunităţile arhaice, sugerând, printre altele, „comprehensiunea lucrurilor secrete sau a adevărurilor metafizice" (M. Eliade). Către această comprehensiune tinde şi pasărea „bolnavă" din poezia lui Blaga; ea aspiră la transcenderea condiţiei limitate, la ieşirea din efemeritate. Suferinţa ei este *nostalgia absolutului*. Vieţuirea *în codru* – iată un alt *motiv* arhaic menit să sugereze simbolistica ascensiunii – îi este sufocantă, „fără slavă". Determinantul „fără slavă", element sintactic cu dublă subordonare (fie că îl reţinem ca determinant al *codrului*, fie ca particularizare a predicatului *stă*), sugerează aceeaşi semnificaţie, şi anume, condiţia limitată a profanului, altfel spus, orizontul îngust, închis al codrului (fără „slavă", fără splendoarea luminoasă şi înaltă a cerului), ca şi acela al „stării" pasărei. Având în vedere şi alte elemente contextuale, faptul că pasărea stă „înaltă", sub „cerul mic" (ceea ce ar sugera aspiraţia ei spre ceva superior, nemulţumirea, neacceptarea condiţiei existente), faptul că „boala" ei s-ar putea vindeca numai prin împlinirea unui ritual anume, când „rouă" amestecată cu „scrum de stea", putem spune că motivul ascensiunii, implicat în mitul pasărei sacre, este prelucrat poetic de Blaga în aşa fel, încât simbolistica lui se înscrie în aceea, străveche, a zborului magic.

Motivul mitic al ascensiunii spre zonele siderale se contopeşte aproape cu motivul folcloric autohton al *dorului*. Despre sentimentul dorului, ca dimensiune a sensibilităţii româneşti, Blaga a scris adeseori, cu profunzime. De reţinut, mai ales, ideea că *dorul* românesc se ridică la înălţimea unui *sentiment metafizic*. Dar nicăieri nu întâlnim mai neliniştitor şi mai poetic exprimat acest sentiment ca în poezia *Dorul-dor*: „Cel mai înalt dintre doruri/e dorul-dor./Acela care n-are amintire/şi nici speranţă, e dorul-dor". Cu alte cuvinte, *dorul-dor* n-ar însemna altceva decât o stare de imponderabilă năzuinţă, de aspiraţie către ceva indefinit, „prelungire dincolo de orice călător". Dorul e primit de Blaga când ca o *ipostaziere* (ca *obiect liric*), când ca *putere impersonală* care subjugă, când ca o *vrajă*, când ca o *boală cosmică*. În *Elanul insulei*, el afirmă, lapidar, că pentru român existenţa e dor, „aspiraţie transorizontică" spre „ceva", „organ de cunoaştere a infinitului". „Boala" pasărei din poezia *Stă în codru fără slavă* este *dorul* ca sentiment metafizic, ca „aspiraţie transorizontică". Iată cum un motiv arhaic este transfigurat poetic, în spiritul unei sensibilităţi autohtone.

Sistemul opoziţiilor întâlnite la nivelul lexical-semantic şi acela al elementelor de figuraţie poetică impun un alt motiv fundamental al poeziei în discuţie, şi anume acela al *stelei*, motiv, de asemenea, străvechi şi cu un larg evantai de semnificaţii, circumscrise simbolisticii miturilor ascensiunii, ale transcenderii condiţiei umane, ale sacralităţii celeste. Dar şi acest motiv este transfigurat poetic, aici, în spirit autohton. Înaltele sensuri metafizice de sorginte filosofică se interferează cu ecouri venite din ritualurile mistice de exorcizare întâlnite în credinţele populare arhaice. În creaţia poetică blagiană, motivul stelelor este frecvent întâlnit, atribuindu-i-se valoarea unei metafore-simbol cu multiple semnificaţii. Bazil Gruia, în cartea *Lucian Blaga*

Scanned with OKEN Scanner

inedit (Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974, p. 76), face o sumară inventariere a simbolurilor acestui motiv, după cum urmează: *steaua-ideal* (în *Stă în codru fără slavă*); *Steaua-indiferență (Ani, pribegie și somn*: „cum steaua nu are deasupra mea nici un nume/n-o pot ruga nici să se stingă, nici să rămâie"); *stea-demiurg (Odă către Runa*: „privind, ființa ta se prelungește până la cea din urmă stea"); *steaua-purificare (Noapte ecstatică*: „stele curgând de spală țărânile"); *steaua-comunicare (Asfințit marin*: „Steaua te-atinge cu genele"); *steaua-simbol al vastității universului interior (Mi-așteptat amurgul*: „să răsară-n mine stelele/stelele mele pe care niciodată nu le-am văzut"); *steaua-obiect al adorării (Stelelor*: „Mă-nchin luminii voastre stelelor"); *steaua-enigmă* (*Întrebări către o stea*: „stea care subt cerul cel mare licărești/nedumerită-ntre șapte lumini, a cui stea ești"). Noi am mai adăuga la această schiță a simbolurilor stelei pe acela al *stelei-destin* ale cărui vagi ecouri se intersectează cu simbolul *stelei-ideal*, în poezia *Stă în codru fără slavă*, și pe acela al *stelei-căzătoare*, în care steaua ce cade e un fragment de cer sau un mesager al sacralității celeste (*Cetate în noapte*: „După steaua care-n beznă cade,/din ferestre-albe mâni se-ntind"). În *Întrebări către o stea*, dominant este nu atât simbolul stelei-enigmă, cât, mai ales, acela al *stelei-purtătoare a unui destin personal*, potrivit credinței populare că fiecărui suflet îi corespunde, în plan macrocosmic, o stea (de exemplu, în *Miorița*: „Iar la cea măicuță/Să nu-i spui, drăguță,/Că la nunta mea/a căzut o stea"). La Blaga, toate cele șapte interogații adresate stelei au ca *laitmotiv* credința că stelele sunt purtătoare de destine umane: „Păzește un norod, o cetate, sau numai o floare?/Peste ce suflet, peste ce sfinte recolte/veghezi mistuită sub vinete bolte?/ De ești a mea păzindu-mi anul și vatra,/n-aruncă nimenea după tine cu piatra?".

Stă în codru fără slavă este expresia sublimată a unor profunde trăiri spirituale încercate de poet în fața imensității spațiilor interstelare, pe fondul unor credințe ancestrale, aflate în abisurile inconștientului colectiv. Din mărturiile unor apropiați, aflăm că Blaga obișnuia lungi plimbări în înserare, când ochii i se umpleau de scânteierea primelor stele, rămânând fascinat de pâlpâirea lor. „Câtă asemănare între ele și noi!" exclama el în asemenea momente, adăugând, cum relatează Bazil Gruia, că „nu e de mirare că rămân atâtea mistere stelare, atâtea drame cosmice inexplicabile pentru noi, cei care arareori ne putem explica adevăratele cauze ale propriilor noastre drame". În privirea fascinată a „pasărei bolnave", citim aspirația reintegrării ei (element al profanului) în orizontul sacrului, al paradisului originar, cum observăm și într-o altă poezie, *Mult mă miră stea și trup*, poate mai limpede exprimată: „Mânecând spre traiul lui/sufletul de la-nceput/știe să se-nbrace-n stea,/că veșmânt el va lua/lut din lutul raiului".

Transgresarea orizontului limitat, aspirația spre „cea stea peste dumbravă", purificarea pentru a accede la orizontul sacrului (absolutului) ar fi posibile doar prin îndeplinirea unui ritual magic, numai dacă „bolnava" pasăre „ar bea rouă cu cenușă, scrum de stea". Iată alte ecouri din eresurile populare, care atestă prezența, în poezie, a motivului *apei vii* și al *focului* purificator, sugerate de cuvintele *rouă* și *cenușă*, „scrum de stea".

Cum se știe, în aproape toate mitologiile, *apa* simbolizează totalitatea virtualităților. Ea este, cum spune Eliade (*Tratat de istoria religiilor*), *fons et origo*, matricea tuturor posibilităților de existență, principiul tuturor tămăduirilor, *precede* orice formă și *suportă* orice creație, „conferă *o nouă naștere* printr-un ritual inițiatic; ea

Scanned with OKEN Scanner

vindecă printr-un ritual magic". În mitologia românească, *apa*, ca principiu tămăduitor, îşi are corespondentul magic în *apa vie*, dătătoare de viaţă şi de sănătate. În ritualurile magice (descântece) de vindecare, se foloseşte ceea ce oamenii din popor numesc *apă neîncepută*, adică apa curată de izvor sau de fântână, simbolizând energia cosmică originală. *Roua* este tot *apă vie*, apă curată, neîncepută.

În ritualul magic al prezumtivei transgresări a „cerului mic" de către „pasărea bolnavă", spre a atinge dimensiunile vaste ale *marelui* cer, pe lângă *apa vie* se află şi *cenuşa sacră*, scrum regenator de *stea*, obţinut prin *foc* (ardere). Tudor Vianu constata (în *Gândirea*, 1934) că alături de lumină, în imagistica lui Blaga, o frecvenţă relativ ridicată are şi *cenuşa* „urma materială şi amară a supremelor combustiuni", a „delirului dionisiac exhaustiv". Profilul ritual magic de vindecare a pasării implică semnificaţia unui act sacramental, purificator, a unei *jertfe*, a unei *morţi ritualice* prin care condiţia profană se schimbă, prin *arderea ritualică* (consumarea scrumului de stea) într-o nouă viaţă, o reînviere în orizontul sacrului (absolutului). Deci, pentru o regenerare în planul absolutului existenţial, e necesară o jertfă mântuitoare. Apare astfel o anume similitudine între *Stă în codru fără slavă* şi balada populară *Meşterul Manole*, dar şi drama omonimă a lui Blaga.

Sistemul motivelor, evocat de cuvintele-pivot ale poeziei, este transfigurat de sistemul figurilor sensibilizatoare, care are în centru *metafora-simbol* „pasăre bolnavă". Această metaforă este susţinută de câteva figuri contextuale, care îi particularizează *aparenţele*: „fără slavă" (adică fără orizont, fără deschidere nelimitată, în opoziţie cu „slava cerului", „înaltul cerului"); „naltă" („stă sub cerul mic"), care reia opoziţia dintre aspiraţiile ei şi spaţiul limitat. Alte figuri contextuale sugerează natura conflictuală a substanţei lirice: „se uită-n *sus* bolnavă" (aspiraţia spre înalt), „*stea peste dumbravă* (intuirea unui spaţiu metafizic). În fine, alte figuri sugerează modalitatea de mediere în relaţia pasăre – stea: „roua" şi „cenuşa" (tratamentul ritual-magic).

Fără îndoială că semnificaţiile profunde ale sistemului figurativ, datorită murmurului mitic pe care îl cuprinde, sunt greu de conturat în afirmaţii apodictice, definitive, unanim acceptate. Formularea lor, fatalmente, are un caracter relativ, condiţionat de receptivitatea fiecărui cititor. Este totuşi uşor de surprins că metafora „pasăre bolnavă" simbolizează şi *desprinderea* de materialitatea care limitează, şi *aspiraţia*, zborul spre înălţimi, „boala" pasării însemnând nostalgia absolutului, în condiţiile în care este condiţionată de spaţiul închis al „codrului" „fără slavă", adică fără deschidere spre zonele misterioase ale cerului. E o metaforă care acceptă mai multe interpretări. Poate fi vorba despre o desprindere spre *absolutul cunoaşterii*, spre pătrunderea zonelor misterului existenţial, spre înţelegerea tainelor Marelui Anonim, după cum poate intra în discuţie şi aspiraţia spre *absolutul creaţiei*, poezia înscriindu-se în lirica al cărui obiect structurant este condiţia creatorului de geniu, drama acestuia, aflat în continuă şi febrilă căutare, ceea ce se poate vedea şi în alte poezii ale lui Blaga (*Autoportret, Biografie*). Credem că cel ce caută (absolutul cunoaşterii, al creaţiei) nu „s-a retras în modestie, *fără slavă*, dincolo de lume, mai aproape de drumurile comunicării cu totalul", cum afirmă o comentatoare, ci aceasta este soarta omului: să viеţuiască într-un orizont limitat şi din acest orizont îngust, „fără slavă", să sufere de nostalgia absolutului, de nostalgia adevărurilor de nepătruns. Ieşirea din „boală" vizează *creaţia* însăşi, arderea, autocombustia propriului destin creator, a propriei *stele*. *Roua* (apa pură a fenomenalităţii naturale, împreună cu *scrumul* stelei

Scanned with OKEN Scanner

(combustia vocaţiei creatoare predestinate) constituie singura modalitate (şi aceasta ipotetică) de a afla ceva despre acea *stea* de peste dumbravă, adică despre misterul existenţei.

Ascultând cu insistenţă şi atent ecourile mitice ale unor motive precum *pasărea* damnată, *apa vie*, regeneratoare, *dorul*, *steaua*, nu credem că exagerăm intuind, în poezia *Stă în codru fără slavă*, şi o vagă undă erotică, evident, spiritualizată. Ne ajută, în acest sens, simbolismul erotic al *apei*, atestat de miturile omenirii. E subiacentă aici o semnificaţie prin excelenţă magică a *apei*, ca substanţă primordială, care, pe lângă valenţele terapeutice, asigură viaţa veşnică, datorită capacităţii ei germinative şi regenerative. „Pasărea bolnavă" ar putea semnifica deci şi un *dor* erotic idealizat, steaua fiind o metaforă revelatoare pentru absolutul existenţial, fie el identificabil cu orizontul *cunoaşterii*, al *creaţiei* spirituale sau al *iubirii*. Nu e de neglijat, în acest context interpretativ, simbolismul mitico-magic al „pădurii". În orizont mitic, o iniţiere erotică nu se face în cetate, ne atrag atenţia mitologii, ci în *pădure*, în sălbăticie (pasărea stă în codru „fără slavă" !).

Oricum am nuanţa semnificaţiile ascunse al acestui text, nucleul lui semnificant este acela al unui ritual de iniţiere mitico-magic în transgresarea condiţiei umane limitate, în accedere la nivelurile superioare (celeste) ale existenţei, deci în depăşirea modului lumesc de a fi al omului, supus unei continue palingeneze, adică unei deveniri orizontale.

Scanned with OKEN Scanner

Pasărea U

Neguri acopăr
câmpuri şi dâmb.
Freamătă ulmul,
duhul cel strâmb.

Cuiburi mai multe-n
creste se văd.
Semn că-n coroane
...dat-a prăpăd.

Neagră făină
cade prin scoc
colo la moara
lui Nenoroc.

Macină el doar –
gârbov, cărunt.
Curge urâtul
...greu şi mărunt.

Lut fără slavă,
umed absurd.
Umblă-n ne-lume,
...drumul e surd.

Unde răzbate
silnicul pas,
lung peste creştet
cântă un glas.

Cântă prin ceaţa
care căzu –
veşnic deasupră-mi
pasărea U.

Sugestii privind analiza lecturii. Preliminarii

Poezia *Pasărea U* a fost scrisă în 1940 şi publicată întâia oară în *Gazeta literară*, anul XIV, nr. 52 din 28 decembrie 1967. George Gană, în notele din volumul 2 de *Opere, Poezii postume* de Lucian Blaga, informează că poezia e intercalată în ciclul *Domnia soarelui de toamnă*, după 1946, şi reluată în ciclurile *Ecce tempus* şi *Vârsta de fier*. Textul nu a constituit, până în prezent, obiect special de discuţii, în cadrul

Scanned with OKEN Scanner

unor analize şi comentarii de profunzime. George Gană, în locul menţionat, consideră poezia „o autumnală", în care „imaginii naturii i se substituie o imagine de coşmar, creată cu mijloacele fabulosului folcloric", ceea ce ni se pare pertinent. Corectă e şi intuiţia criticului privind *misterul* pe care textul l-ar implica.

Organizarea textului şi semnificaţiile implicate

Încercăm a pătrunde în intimitatea acestei poezii, urmărind *nivelurile discursului poetic*, din perspectiva hermeneuticii fenomenologice, împletite cu sugestiile semioticii literare.

1. *Nivelul semantic* (morfo-sintactic)

La acest nivel, interesează, în mod deosebit, cuvintele şi sintagmele specifice, pe care le vom grupa, aşa cum textul însuşi impune, după afinităţile de sens. Mai întâi, faptele de limbă care gravitează semantic în jurul titlului poeziei, apoi celelalte:

- *Pasărea U* e un substantiv care desemnează, la nivelul denotaţiei primare, un exemplar ornitologic neidentificat în planul concret al existenţei. Întrebuinţat ca titlu al textului, insolitează, de la început, discursul poetic, prin înţelesul său nedefinit, *misterios*.
- „Cuiburi" e un nume din aria semantică a universului păsărilor; aici, numeşte culcuşul misterioasei păsări U, care „dat-a prăpăd" în „coroanele" copacilor;
- „Duhul cel strâmb" e o sintagmă nominală care se referă la o forţă malefică, de asemenea misterioasă, ca şi pasărea U, poate că e chiar aceasta, altfel spus, o energie rău prevestitoare, care face să „freamăte" totul.
- „Neguri", substantiv, aici cu sensul de ceaţă deasă, care face aproape invizibile „câmpuri"-le, „dâmb"-urile. Prin *sem**-ul „întunecime" pe care îl implică acest cuvânt, el densifică nota de mister a numelui din titlu;
- „Cântă... veşnic... pasărea U" e propoziţia principală din ultima frază (strofă), care exprimă, clar, ideea cântecului perpetuu al pasărei U.

Consemnăm, în continuare, faptele de limbă circumscrise într-o altă arie de înţelesuri, aceea dominată de numele propriu *Nenoroc*. Este un antroponim cu rezonanţe folclorice, de basm, am spune, al cărui sens, destul de transparent, se referă la o instanţă care distribuie neşansele, ghinioanele de tot felul. Cuvinte şi sintagme precum: „gârbov" şi „cărunt", „morar", „scoc", „macină", „neagră făină" prefigurează portretul lui *Nenoroc*, ca morar insolit, măcinător de „urât greu şi mărunt".

Notăm, în fine, cuvintele şi sintagma dintr-un alt bloc semantic al căror sens se referă la aspectul teluric: „lut fără slavă", „umed absurd", „drumul e surd", „ne-lume", care conturează o imagine bacoviană, de univers material în degradare.

Toate cele trei blocuri (grupuri) lexical-semantice (care au ca termeni-pivot „pasărea U", „Nenoroc" şi „lutul") se interferează, gradual, sub aspect semantic, urmând traseul unui adevărat climax, a cărui semnificaţie unificatoare este marcată, ca o concluzie, de propoziţia de final, „cântă veşnic deasupră-mi pasărea U".

* Sem: fiecare din trăsăturile semantice care intră în alcătuirea câmpului de sensuri al unui cuvânt.

Scanned with OKEN Scanner

2. *Nivelul „logic"*

Urmând elementele relevante ale nivelului lexical-semantic, se poate identifica şi organizarea „logică" a textului, în ansamblu. El apare ca o secvenţă epico-lirică, realizată în viziune fabulos-folclorică, alcătuită din trei unităţi:

- Cadrul natural învăluit în neguri, în care îşi face apariţia pasărea U, dominând întinderile cu cântecul ei neliniştitor; în această unitate textuală, se inserează celelalte două:
- moara lui Nenoroc, prin scocul căreia curg „neagra făină" şi „urâtul greu şi mărunt";
- „ne-lumea" telurică, cu lutul umed şi drumurile ei surde şi absurde (această subsecvenţă putând fi considerată însă şi ca parte integrantă a primeia, adică a cadrului natural dominat de prezenţa celor două personaje.

Sensul direct, denotativ, am spune, al textului este acela la unei poveşti simple despre o pasăre misterioasă, care, ca „un duh strâmb" ameninţă copacii şi câmpiile, într-un decor înnegurat, umed şi ploios, întreţinut de moara gârbovului şi căruntului Nenoroc. Cântecul neliniştitor al pasării străbate, permanent, întinderile înceţoşate.

Prozodic, textul este alcătuit din şapte catrene, cu versuri scurte, având măsură alternativă de 5 şi 4 silabe, ritm variat, cadenţat, cantabil, imprimat de alternanţa unităţilor ritmice trisilabice (dactilice), bisilabce (trohaice) şi de patru silabe (coriambice):

1 / _ _ / / _
2 / _ _ /
3 / _ _ / / _
4 / _ _ /

iar rima, în versurile 2 şi 4, este perfectă sub aspectul preciziei armonice.

3. *Nivelul analogic*

Este evident că povestea *pasărei U* constituie un substitut, mai precis, *o alegorie*, un *semn* poetic, care, în procesul receptării, trimite, prin demers analogic, la o altă „realitate", una imaginară, semnificând modul în care sensibilitatea poetului percepe şi interpretează un anume aspect al existenţei. Apare, clar, că la acest nivel al primei trepte de figurare, poezia lui Blaga trebuie înţeleasă ca un limbaj aluziv, constând dintr-un sistem de figuri (metafore, personificări, epitete) care conotează reacţii subiective ale poetului în contact cu un aspect al naturii. *Pasărea U* poate fi citită astfel ca *o autumnală*, aşa cum sugera George Gană. Anotimpul cernit al toamnei este personificat printr-o pasăre enormă, care întunecă zările cu aripile sale uriaşe, tulburând apa la moara lui *Nenoroc* (altă personificare cu semnificaţie simbolică), pentru a răspândi, peste întinderile lutoase, „neagra făină" a ploilor.

4. *Nivelul analogic*

Sistemul figurativ din poezia *Pasărea U*, care, cum observăm, alcătuieşte o *alegorie*, nu este atât de simplu în conotaţii, cum s-ar părea la prima vedere. Nu identificăm, aici, o simplă alegorie, adică o figură complexă care înveşmântă, pur şi simplu, o

Scanned with OKEN Scanner

abstracţiune, ci *o alegorie simbolică*, ale cărei elemente sunt, în majoritate, figuri simbolice, în accepţiunea modernă, adică nelimitat deschise unor multiple lecturi. La acest nivel de lectură *transfigurativ*, metaforico-simbolic, al semnelelor puse în locul altor semne, *toamna* (substituită în text de *Pasărea U*) devine, la rându-i, un substitut al *dezagregării elementelor*. Toamna apare, ca şi în viziunea altor poeţi (Bacovia, de exemplu), drept anotimpul care instituie evidenţa „nenorocului" naturii, acela de a parcurge, mereu, o metamorfoză implacabilă. Am putea identifica, la acest nivel, intuiţia a ceea ce ştiinţa modernă înţelege prin *devenire*: o continuă alternanţă a stărilor entropice şi negentropice, a stărilor *de departe* şi *de aproape*, de echilibru.

Metafora-pivot *pasărea U*, cu întregul ei ansamblu de figuri subordonate („neguri", „duhul strâmb", „cuiburi"; „scoc", „moara lui Nenoroc", „neagra făină", „urâtul greu", „lut umed, absurd", „silnicul pas"), sugerează, la un prim nivel de figurare, *toamna*, iar aceasta devine, într-un alt nivel de figurare, un substitut, un simbol al ideii de pătrundere într-un alt stadiu existenţial, un semn al destructurării unei forme şi, totodată, al reordonării ciclice a firii. Acesta pare fi unul din sensurile ultime ale cântecului „veşnic" al *pasării U*.

5. *Nivelul tropologic*

La acest nivel profund, al semnificaţiilor celor mai largi circumscrise sistemului figurativ din textul în discuţie, aşadar la nivelul „ideii generale" (N. Hartmann, *Estetica*), *Pasărea U* ne proiectează în misterele adânci ale existenţei cosmice şi umane. Ea este, fără îndoială, în acest orizont interpretativ, o *pasăre fatidică*, aducătoare de nenorocirii, cum observa şi George Gană. Ţipătul ei e cobitor, ca şi acela al pasării din *Monolog în Babilon* de Al. Philippide. Cum se ştie, în poemul menţionat, Alexandru Macedon, erou civilizator în plină ascensiune şi glorie militară, presimte nişte „principii inimice", „la ceas târziu de noapte", care îl încearcă „cu nelinişti, cu visuri şi cu şoapte": „O pasăre nenorocită ţipă/Prin trestiile fluviului, departe./N-ascunde oare-un demon sub aripă?/E poate-o prevestire ...De viaţă şi de moarte?". Acea pasăre misterioasă, cu ţipăt sfâşiind gândul eroului, prevestea, într-adevăr, sfârşitul unui destin, iar în ansamblul semnului poetic numit *Monolog în Babilon*, ea, „nenorocită" pasăre, ca metaforă-simbol, întregeşte o gravă semnificaţie privind statutul ontic al omului, semnificaţie lapidar exprimată de antici în maxima *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* („deşertăciunea deşertăciunilor, totul e deşertăciune"). Motivul e frecvent întâlnit în literatura universală. Am mai putea menţiona, aici, o celebră poezie a lui Goethe, intitulată *Vanitas! vanitatum vanitas!*, pe ideea deşertăciunii visurilor omeneşti.

În poezia lui Blaga, „glasul", „cântecul" pasării sugerează vocea implacabilă a *destinului*. Având în vedere circumstanţele naturale, acelea ale unui peisaj autumnal în degradare (cu neguri dese, ploi, lut umed, urât existenţial), în care pasărea U îşi face apariţia, destinul, semnificatul filosofic al acestei metafore-simbol, ar putea fi identificat cu *moartea*, care „umblă-n nelume", pe „drumul" ei „surd":

Unde răzbate
silnicul pas,
lung peste creştet
cântă un glas.

Peste tot, în acest peisaj lugubru, de coşmar, „cântă" glasul morţii, iar la scara existenţei umane, „cântecul" ei, strâns împletit cu dorinţe, visuri, aspiraţii, este mereu („veşnic") perceput ca un avertisment fatidic, generând nelinişti, angoase, spaime.

„Cântă veşnic deasupra-mi pasărea U" capătă în plan axiologic sensul unui *memento existenţial*, menit să conştientizeze, acut, precaritatea vieţii noastre şi, implicit, modul de a ne programa idealurile şi comportamentele. „Aminteşte-ţi că eşti trecător, că nimic nu-i stabil în lumea aceasta, că totul e devenire", aşa s-ar putea traduce în cuvinte „cântecul" insinuat şi neliniştitor al Pasărei U.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Paradis în destrămare

Portarul înaripat mai ţine întins
un cotor de spadă fără de flăcări.
Nu se luptă cu nimeni,
dar se simte învins.
Pretutindeni pe pajişti şi pe ogor
serafimi cu părul nins
însetează după adevăr,
dar apele din fântâni
refuză găleţile lor.
Arând fără îndemn
cu pluguri de lemn,
arhanghelii se plâng
de greutatea aripelor.
Trece printre sorii vecini
porumbelul sfântului duh,
cu pliscul stinge cele din urmă lumini.
Noaptea îngerii goi
zgribuliţi se culcă-n fân:
vai mie, vai ţie,
păianjeni mulţi au umplut apa vie,
odată vor putrezii şi îngerii sub glie,
ţărâna va seca pajiştile
din timpul trist.

(Din volumul *Lauda somnului*, 1929)

Un mit poetic al „paradisului tragic"

Înainte de editare, Lucian Blaga indica, într-o scrisoare adresată din Berna lui Ion Breazu, motivul central al volumului *Lauda somnului*: „Somnul, adică profunda contopire cu existenţa anonimă, ia proporţii simbolice şi trece ca un laitmotiv prin carte". Volumul s-a bucurat, cu unele excepţii, de aprecieri elogioase. Cei mai mulţi dintre recenzenţi sunt de părere că *Lauda somnului* reprezintă un punct de hotar evident în evoluţia liricii poetului. Dan Botta, de exemplu, scria, în *Rampa*, că „*Lauda somnului* este o carte a poeziei profunde, este un vis clarificat. Halucinantă desfăşurare de imagini, apariţiunile de legendă, ţărmurile mitului se încrucişează într-o poezie purificată de simbol", iar Vladimir Streinu identifica dominanta mai ales morală a poeziilor din acest volum „în desfăşurarea boltită a unei naivităţi de mitologie creştină", cu alte cuvinte, volumul „ne confruntă cu vârsta de copilărie şi idilă a umanităţii, care îşi oferă universul ca un permanent spectacol acoperit al divinului sau ultimei taine (...), basmul nostru popular, luminat în desfăşurarea lui de nimbul miraculosului creştin se regăseşte întreg în *Lauda somnului*" (vezi L. Blaga,

Opere, I, ediţie critică de George Gană, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, *Note şi comentarii*, pp. 462 şi 643). Observaţii precum cele citate sunt întărite, în diferite formulări, de mai toate exegezele critice care au urmat. În continuitatea unor remarci precum cele menţionate, din epocă, dar mult mai nuanţate şi laborios motivate, un exeget actual al operei blagiene, profesorul timişorean Eugen Todoran, în studiul *Lucian Blaga, mitul poetic* (Editura Facla, Timişoara, 1981, p. 264, I) formulează observaţia că *somnul*, în lirica lui Blaga, devine o figurare poetică a revenirii la timpul mitic, iar temele biblice, din mitologia creştină, sunt pentru poet o „reprezentare mitică a căutării lui Dumnezeu, adânc hrănită din *duhul eresului* folcloric".

Element relevant al volumului *Lauda somnului*, poezia *Paradis în destrămare* preia câteva motive ale mitologiei creştine, topite într-o atmosferă de basm popular cu *evidente accente desacralizatoare*, venite din ceea ce Mircea Eliade numea *creştinismul cosmic*.

Surprinderea semnificaţiilor poetice ale acestei poezii poate fi, într-un fel, facilitată, pornind de la concepţia filosofului Blaga despre *problema cunoaşterii*. După cum se ştie, în *Trilogia cunoaşterii*. *Cunoaşterea luciferică*, Blaga operează cu două concepte originale: *cunoaşterea paradisiacă* şi *cunoaşterea luciferică*. Primul concept numeşte cunoaşterea raţională, de tip logic, care vrea să lumineze misterul existenţei, să-l micşoreze, să-l reducă, printr-o „revărsare asupra obiectului cunoaşterii", fără a-l depăşi. Cel de al doilea concept se referă la cunoaşterea de tip intuitiv-sensibil, care năzuieşte, printr-o aprehensiune empatică, sporirea, potenţarea misterului, şi nu luminarea stearpă a lui. Cunoaşterea luciferică, spune Blaga, introduce în demersul spiritului cunoscător „problematicul, tatonarea teoretică, construcţia, adică riscul şi eşecul, neliniştea şi aventura".

Mai reţinem, în acest preambul, motivaţia opţiunii filosofului pentru cea de a doua cale de cunoaştere, motivaţie limpede formulată, într-una din cugetările sale din *Pietre pentru templul meu*: „Veacuri de-a rândul, filosofii au sperat că vor putea odată pătrunde secretele lumii. Astăzi filosofii n-o mai cred, şi ei se plâng de neputinţa lor. Eu însă mă bucur că nu ştiu şi nu pot să ştiu ce sunt eu şi lucrurile din jurul meu, căci, *numai aşa pot să proiectez în misterul lumii un înţeles*, un rost, şi valori, care izvorăsc din cele mai intime necesităţi ale vieţii şi duhului meu. *Omul trebuie să fie un creator*, – de aceea renunţ cu bucurie la cunoaşterea absolutului".

A renunţat, cu adevărat, Blaga la cunoaşterea Absolutului?

Nu, fără îndoială. El şi-a prefigurat propriul drum de interogare a misterelor lumii, edificând un *sistem filosofic* profund original şi *o operă poetică* plină de vrajă, proiectând peste misterul lumii „un înţeles, un rost, şi valori", ceea ce echivalează cu o cunoaştere prin transmutaţia valorilor umane într-un *Absolut* în continuă devenire, sporire, rotunjire: „Eu, cu lumina mea, sporesc a lumii taină". Absolutul poetului este „corola de minuni a lumii", pe care vrea să o îmbogăţească „cu largi fiori de sfânt mister", proiectând în ea „rost" şi „valori" izvorâte „din cele mai intime necesităţi ale vieţii" şi sufletului său. În viziunea poetului, absolutul nu este ceva de domeniul abstracţiunilor, ci ceva consubstanţial tuturor văzutelor şi nevăzutelor, de aceea el poate *fi simţit* şi *trăit*, prin demers intuitiv de fiecare dintre noi. El e *în inima omului* şi, ca atare, poate fi „sporit" de orizontul sensibil al fiinţei efemere, îmbogăţind, totodată, sufletul acestei fiinţe. Folosind un termen din estetica lui Nichifor Crainic, am putea spune că procesul cunoaşterii Absolutului, în lirica lui Blaga, e *o teandrie* deplin originală. S-ar părea că e vorba de un paradox. Da, e un paradox de

Scanned with OKEN Scanner

felul acelora implicate în procesul lecturii operei literare (gnoseologic, semantic şi axiologic), potrivit cărora trăim emoţia estetică, indiferent de gradul cuprinderii, înţelegerii şi posibilităţilor noastre valorizatoare. Ne construim după capacităţile receptive proprii un „absolut estetic", care, bineînţeles, devine unul „relativ", privit din perspectiva altor cititori, sau din aceea a unor lecturi reluate. „Corola de minuni a lumii" este receptată *cu uimire* de Blaga, proiectându-se în ea cu întreaga sa receptivitate emoţional-reflexivă, sporind minunile ei şi *absolutul creaţiei* cu vraja *miturilor poetice* personale. Un asemenea mit este şi *Paradis în destrămare*, replică poetică la mitul biblic al paradisului divin. Ca atâtea alte poezii, textul în discuţie oferă un exemplu pentru ceea ce se numeşte *demitizare* şi *remitizare poetică*.

În *Trilogia cunoaşterii. Cenzura transcendentă: Integrarea în mister* (Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. 48, I), Blaga însuşi ne dă explicaţia acestui proces, cu referire la chiar mitul biblic al paradisului idilic: „Dar renunţând la mitul propriu unui *paradis idilic*, despre «veracitatea» Marelui Anonim, nu vom recurge numaidecât la negaţiunea lui, ci la o teză mai complicată şi în consecinţă tot pozitivă. La teza, sau dacă voiţi, la un contra-mit mai potrivit *paradisului tragic*, în care vieţuim, la contra--mitul despre «censura transcendentă»". *Paradis în destrămare* reprezintă „contra-mitul" poetic al *paradisului tragic*, adică al lumii „în care vieţuim". S-a ajuns la acest „paradis" prin instituirea „censurii transcendente" şi, ca efect al acesteia, prin „uitarea" lui Dumnezeu, prin indiferenţa omului faţă de esenţialitatea existenţei, faţă de origini. Omul s-a pierdut în „somnul" ignoranţei de *sine*, implicit, în somnul „uitării" divinităţii, şi nu dintr-o vină proprie, ci, în primul rând, pentru că Dumnezeu (Marele Anonim) s-a ascuns, devenind *deus absconditus*. Dar un asemenea Dumnezeu este şi un *deus otiosus*. Surprindem, aici, ecouri mitice îndepărtate, provenind din credinţe folclorice străvechi, faţă de care Blaga n-a rămas indiferent, credinţe potrivit cărora zeul creator îşi anulează propria creaţie, odihnindu-se, „lenevind", sau repetând actul creaţiei în sens *negativ*, prin stagnarea devenirii formelor vieţii (ceea ce, în gândirea modernă, ar însemna că *negaţia* este investită cu funcţia *afirmaţiei*).

Transmutată în planul „logicii" poetice, creaţia prin negaţie sau, altfel spus, negaţia cu funcţie afirmativă, se concretizează, poetic, la Blaga, într-o nouă creaţie, sub forma unui mit poetic *complementar* mitului biblic al păcatului originar. Eugen Todoran e de părere că: „În opoziţie cu mitul biblic, care explică întoarcerea sufletului în lumea cerească drept o formă de răscumpărare a unui păcat originar, mitul poetic al lui Blaga este o *destrămare* a transcendenţei absolute" (*op. cit.*, p. 266). În această viziune, coborârea transcendenţei, „destrămarea", sau *disiparea* ei în temeiurile existenţei pământeşti s-ar înscrie, după opinia exegetului citat, pe linia „teologiei populare" a creştinismului cosmic, atestat de „eresul" folcloric. Ideea poate fi acceptată. Criza provocată în obiectul cunoaşterii (Absolutul, Marele Anonim, Dumnezeu) de către demersul luciferic blagian, desacralizând *transcendenţa*, prin înlăturarea aurei ei supra-omeneşti, îşi află punctul de pornire în „eresul" folcloric. Ortodoxia creştină nu este incompatibilă cu această viziune populară, potrivit căreia omul şi întreaga natură sunt purtători de ceea ce Blaga numeşte „transcendentul care coboară". Catolicismul este obsedat de paradisul idilic şi strălucitor, „vârstă de aur" iluzorie, „cea mai puţin verosimilă", cum scrie Dostoievski, în unul din romanele sale (*Adolescentul*). Ortodoxismul priveşte mai mult spre pământ, trăieşte experienţa *răului*, a degradării umane, ca probă ispăşitoare, întocmai ca Isus, în existenţa lui pământeană. Pentru a renaşte, periodic, din bezna păcatelor, umanitatea trebuie să se

Scanned with OKEN Scanner

coboare, să se scufunde în „noroiul" pascal (vezi Alexandru Horia, *Vorbirea în şoaptă*, Editura Anastasia, Bucureşti, 1995). Blaga însuşi spune undeva că „numai în locuri cu noroi pe fund cresc nuferi", ceea ce, în viziune creştin-ortodoxă s-ar putea (re)formula astfel: „numai din mlaştina pătimirii se înalţă prin credinţă scara spre desăvârşire" (*loc. cit.*). Destinul *catabasic* al ortodoxiei este identificabil în poetica blagiană, modelat însă de gnoseologia luciferică a filosofului. Efectul estetico-poetic al „coborârii", lesne de sesizat şi în poezia *Paradis în destrămare*, este desacralizarea divinităţii, umanizarea ei până la integrarea în existenţa zilnică a omului.

Se poate pune întrebarea dacă lirica lui Blaga are o tentă religioasă şi, dacă are, sub ce semn stă ea. Este neîndoios că o asemenea tentă *este implicată* în multe din poeziile sale, chiar şi în sistemul său filosofic. Dar nu este sigur că această „religiozitate" stă sub semnul unor doctrine religioase. Ea este sinonimă cu ceea ce Einstein – după propria-i mărturisire – simţea atunci când contempla măreţia Universului infinit: uimire, admiraţie sfielnică şi umilă. „Religiozitatea" *filosofului* Blaga stă sub semnul noesei sale spiritualiste, iar „religiozitatea" *poetului*, sub acela al gândirii folclorice, care transfigurează structurile miturilor originare în „eresuri" poetice originale. Putem spune că *miturile poetice* blagiene sunt eresuri *sui-generis* elaborate din perspectiva „logicii" creaţiei, care transcend zona *religiei* dogmatice. „Religiozitatea" acestor mituri este sinonimă cu uimirea şi dragostea poetului faţă de „corola de minuni a lumii" („Căci eu iubesc şi flori şi buze şi morminte").

Miturile biblice, foarte frecvente în creaţia poetică a lui Blaga, sunt elemente componente ale *limbajului său poetic*, instituind *mituri poetice* proprii, implicând substanţa gândirii şi sensibilităţii poetului.

În contextul discuţiei despre „religiozitatea" poetului nostru, interesantă este replica lui Blaga dată prietenului său Bazil Gruia, privind lipsa de documentare teoretică a filosofiei orientale, atunci când postulează reîncarnările şi alte ipostaze ale fiinţei: „filosofiile trebuiesc cunoscute şi nu crezute. Ele sunt mituri. Fiecare sistem filosofic e un mit ... Şi religia e un mit. O interpretare a lumii" (Bazil Gruia, *Blaga inedit*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974, p. 195).

Poezia *Paradis în destrămare* îşi are izvorul în mitul biblic al izgonirii lui Adam din rai, pentru că s-a înfruptat din pomul cunoaşterii binelui şi răului, despre care se relatează în *Geneză* (3, 24): „Astfel a izgonit El pe Adam; şi la răsăritul grădinii Edenului a pus nişte heruvimi, care să învârtească o sabie învăpăiată, ca să păzească drumul care duce la pomul vieţii". Alungarea este însoţită de un blestem: „Cu multă trudă să-ţi scoţi hrana în toate zilele vieţii tale" (*Ibidem*, 3, 17) şi de o sumbră prevestire privind anularea esenţei divine din om: „Duhul Meu nu va rămâne pururea în om, căci şi omul nu este decât carne păcătoasă" (*Ibid.*, *6, 3*).

În hermeneutica biblică, alegoriei adamice i se atribuie mai multe semnificaţii: 1. descoperirea conştiinţei de sine; 2. sacrificiul cunoaşterii; 3. refuzul naturii de a deveni accesibilă investigaţiei raţiunii; 4. obstacolele inerente ale cunoaşterii; 5. imposibilitatea întoarcerii din exilul terestru la matca originară (vezi Victor Kernbach, *Dicţionar de mitologie generală*, Editura Albatros, Bucureşti, 1983, p. 562).

Textul poetic blagian cuprinde toate evenimentele episodului biblic: izgonirea, blestemul şi privaţiunea de sacralitate, investind personajele şi acţiunile scenariului mitologic *cu valori metaforico-simbolice*, surprinse, în parte, de unii analişti. De pildă, Ion Pop (*Lucian Blaga, universul liric*, Cartea Românească, Bucureşti, 1981) comentează succint poezia ca indice al degradării „geografiei mitologice", proces în

Scanned with OKEN Scanner

care „materia îşi pierde strălucirea iniţială şi devine opacă, odată cu stingerea focului ce-o anima". (Notăm, în paranteză, că *decăderea* din starea primordială a purei spiritualităţi prin întruparea în lucruri este un motiv întâlnit şi la Arghezi – *Heruvim bolnav*, iar mai târziu, la Nichita Stănescu – *Izgonirea din rai.*) Tatiana Scorţeanu (în *Convorbiri didactice*, an. VI, nr. 18, 1995, pp. 31-35) analizează poezia ca desacralizare „parodică" a mitului biblic cunoscut. Sunt comentarii valide, ca şi interpretarea lui Eugen Todoran: „*destrămare* a transcendenţei absolute". De fapt, interpretările menţionate sunt complementare. În continuarea observaţiilor profesorului timişorean, receptarea acestei poezii poate căpăta noi nuanţări, *din perspectiva unei lecturi intertextuale*, care ar viza punerea ei în relaţie cu alte texte ca: *Lumina, Lumina raiului* (din volumul *Poemele luminii*), *Luntrea lui Caron* ş.a.

Întreaga ţesătură de elemente mitologice ale structurii de suprafaţă din *Paradis în destrămare* constituie semnificantul poetic (metaforic) al unui *semnificat* de adâncime, pus *sub semnul tragicului*. Lumea profană, existenţa pământească, – „paradis" în destrămare – este *o existenţă tragică*, din oricare perspectivă ar fi privită: *umană* (general-umană şi individuală) sau cosmică. Este sensul explicit formulat de însuşi Blaga, când vorbeşte de contra-mitul „censurii transcendentale", numit şi contra-mitul despre „*paradisul tragic* în care vieţuim". Cauza tragismului acestei lumi este „censura transcendentă", instituită ca *limită* existenţială, încă din timpurile imemoriale, despre care ne vorbesc, în limbajul lor ezoteric, miturile omenirii. Gestul adamic de înfruptare din pomul oprit al cunoştinţei binelui şi răului are semnificaţia tentativei omului de dezlimitare, de depăşire a unui orizont închis, monoton, uniformizant şi depersonalizant, precum acela al paradisului idilic. Lezată, *limita* reprimă tentativa de emancipare a omului, condamnând-o la vieţuirea în clipă, fără a-i anihila, integral, amintirea originilor, lăsându-i, ca balsam, şi totodată *chin*, aspiraţia spre dez-mărginire. Integrată în mitosofia de ansamblu a operei lui Blaga, *căderea* („destrămarea") e o ipostază a unui proces fără sfârşit, adică a marii „metamorfoze", cum e numită existenţa la scară universală de către scriitor, în romanul autobiografic *Luntrea lui Caron*. Aici putem citi următoarele: „Dumnezeu a fost, lumea este. Când lumea nu va mai fi, Dumnezeu va fi iarăşi. Dumnezeu şi lumea reprezintă două faze alternative în desfăşurarea uneia şi aceleiaşi substanţe, când lumea este, Dumnezeu nu poate fi, căci lumea este Dumnezeu în altă formă. Existenţa în totalitatea ei este un nesfârşit proces de transformare a lui Dumnezeu în lume şi a lumii în Dumnezeu. (...) Aceasta este marea metamorfoză, în cursul căreia omida lumii se transformă în fluturele divin" (*op. cit.*, Humanitas, Bucureşti, 1990, pp. 483 şi 484.) Avem, aici, imaginea unei *rotiri infinite*, amintind de succesiunea fără sfârşit a anilor brahmanici, reprezentând, în gândirea veche indiană, ceea ce astrofizica modernă înţelege prin existenţa pulsatorie a Universului. Care ar fi rostul omului în această metamorfoză continuă? Unul de *sustragere* din anonimatul rotirii şi de *devenire întru fiinţă*, prin actul creaţiei în spirit. Dar creaţia este o „stea" purtată ca o „povară", pe umerii săi (vezi *Biografie*), cu poticniri şi elanuri. *Paradisul în destrămare* este ipostaza, poetic exprimată, a poticnirilor, a *ispăşirii „vinei tragice"* (de fapt „nevinovate", din perspectiva celui ce aspiră la un alt orizont de existenţă, dar „vinovată" din perspectiva limitei).

În poezia *Lumina*, e prefigurată distincţia dintre *sacru* şi *profan* prin imaginile *Nepătrunsului* şi *Luminii*. Nepătrunsul dă sens *Nimicului* (haosul în agonie), creând, prin *logos*, *Lumina*, vifor *nebun* de „sete de păcate, de doruri, de-aventuri, de patimi,

Scanned with OKEN Scanner

de lume", adică de viaţă. Treptat, acest vifor primordial de viaţă se autodevorează. Doar *iubirea* pare a mai fi „ultimul strop" din acea lumină iniţială. Distincţia menţionată e formulată neechivoc în altă poezie, *Lumina raiului*, ca separaţie numai aparent opozitivă, pentru că „focul" iadului, printr-un demers oximoronic paradoxal, dă strălucire şi sens paradisului divin (sacrului): „De unde-şi are raiul –/ lumina? – Ştiu: Îl luminează iadul/ cu flăcările lui!". S-ar putea chiar spune că lumina raiului (sacrului) pare a fi o transfigurare a *arderilor* („focului") din existenţa profană, o sublimare a setei de păcate, de doruri şi patimi din iadul nostru pământesc. Prin *arderea de tot*, în iadul universului profan, acest univers se reintegrează în universului sacrului, redevenind „orbitoare lumină". Nu surprindem, aici, aceeaşi dialectică a marii „metamorfoze", prin care „omida lumii se transformă în fluture divin"? În *Paradis în destrămare*, cum spuneam, vedem ipostaza „destrămării" sacrului în „omida lumii", ca ispăşire a *vinei tragice*. Concentrându-ne atenţia asupra elementelor de figuraţie poetică, cu alte cuvinte, asupra literarităţii textului şi a semanticii lui nucleare, constatăm o izotopie („totalitatea de semnificaţie", după A.J. Greimas) *cosmos* şi o izotopie *anthropos*. Imaginea „porumbelului sfântului duh", care „cu pliscul stinge cele din urmă lumini" este elementul-cheie de figurare poetică a ideii de *transcendenţă*, o manifestare a izotopiei *sacru* (care ne duce cu gândul la ceea ce se spune în *Geneză*: „Duhul Meu nu va rămâne pururea în om, căci şi omul nu este decât carne păcătoasă"). Imagini (metafore revelatoare) precum: „portarul înaripat" în mână cu „cotor de spadă fără de flăcări" şi care „se simte învins"; serafimii cu părul nins, care „însetează după adevăr"; arhanghelii care se plâng de „greutatea aripilor"; „îngerii goi", care, „zgribulind, se culcă în fân"; „păianjenii" care „au umplut apa vie" (esenţa divinităţii din om); „ţărâna" care „va seca poveştile din trupul trist" prefigurează izotopia *athropos* (profan). Această izotopie conferă mitului poetic blagian semnificaţia generală (sugerată, de fapt, în titlul poeziei) a unei *trans-descendenţe*, sensul unei întoarceri spre lume, spre universul profan, rămas surd faţă de misterele absolutului („dar apele din fântâni refuză găleţile lor").

În ansamblu, textul implică o *tristeţe metafizică*, reflex al *căderii*, al „destrămării" unui orizont incitant pentru tentativele omului de depăşire a propriilor limite.

Din *pacient (erou) tragic*, la început, care aspira la dez-limitare, prin tentativa sa de a cunoaşte absolutul, omul devine *un pacient pur şi simplu*, care se resemnează, nu mai reacţionează, se complace, indiferent, într-o existenţă plată, închisă, dezumanizată, ajungând, treptat, prin *ignorarea* limitei, la *anularea* ei, adică la *anularea tragicului*. Cerbicia din scenariul tragic iniţial (Divinitate – Om, sau Marele Anonim – Om) se transformă în *obedienţă* şi, până la urmă, în *vină meritată* (existenţa e *vină*, iar moartea o ispăşire). *Paradisul tragic*, ca mit poetic prefigurat în *Paradis în destrămare*, este universul existenţei profane aflate sub semnul tragicului anulat, şi nu sub acela al *tragicului asumat* (eroic), ca în *Biografie*, de exemplu, unde fiinţa poartă steaua creaţiei (tentativa dez-limitării) „de pe un umăr pe altul ca o povară".

Scanned with OKEN Scanner

VASILE VOICULESCU

Lostriţa – o „poveste" fantastică de dragoste

Povestirea *Lostriţa* a incitat, până în prezent, diverse interpretări, mai mult sau mai puţin valide din poziţia critică adoptată. Cea mai convingătoare ni se pare interpretarea din perspectivă mitică, potrivit căreia *Lostriţa* ar putea fi socotită o naraţiune care dezvoltă mitul Sirenei sau al Ondinei, un mit întâlnit frecvent în literatura romanticilor, dar şi în eposul folcloric românesc, implicând dragostea fantastică dintre un om şi o stihie – demon, astru etc.

Vasile Voiculescu preia acest mit de circulaţie universală, modelându-l ca mit poetic original de o deosebită forţă sugestivă, centrat pe drama intimă a unui pescar, Aliman, dramă cu ample reverberaţii simbolice, ca şi aceea a unui alt personaj voiculescian, *Pescarul Amin*, din povestirea omonimă. Cele două naraţiuni au ca principale note comune nu numai inspiraţia mitică, ambele avându-şi punctul de plecare în mitologia populară autohtonă, ci şi modalităţile artistice specifice prozatorului nostru, utilizate pentru conturarea a ceea ce naratologia modernă numeşte *l'effet de mythe*, prin analogie cu *l'effet de réel*, efect pe care am avut prilejul să-l urmărim, în devenirea sa poetico-simbolică, în cartea *Teorie şi analiză literară* (Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1993).

Şi în *Lostriţa* se pot detecta „ecouri" ale unei „istorii", ale unor evenimente imemoriale, care au avut loc în *illo tempore*, ca şi în *Pescarul Amin*, întâmplări semnificative pentru cele două demersuri fundamentale de cunoaştere, de explicare şi interpretare a universului, a lumii: cel *raţional* şi cel *intuitiv*, demersuri prezente, intersectat în aproape toate povestirile lui Vasile Voiculescu, cu precizarea importantă că ordinea raţionalităţii explicative pregăteşte, pas cu pas, epifania mentalităţilor arhaice, întemeiate pe iraţionalitatea magică. Efectul mitic, ca şi în *Pescarul Amin*, se obţine prin alternarea magistrală, într-un crescendo temperat, a evenimentelor aparţinând celor două planuri: raţionalist-scientist şi iraţionalist-magic, cu menţiunea că, în *Lostriţa*, aşa-numitul plan realist se identifică, de fapt, cu ceea ce pescarii bistriţeni percep ca univers fenomenologic natural, concret, legat de îndeletnicirea lor tradiţională – pescuitul în apele repezi de munte.

Înainte de a urmări tehnica artistică prin care naratorul deapănă firul evenimenţial generator de efecte miraculos-fantastice, atât în universul intim al structurii textuale, cât şi în universul ficţional relevabil în pragmatica lecturii, prin activarea *presupoziţiilor* cititorului, nu este lipsită de interes o foarte sumară reluare a teoriilor privind sursa fantasticului sau a ceea ce un cunoscut critic numeşte „scandalul" acestei modalităţi artistice de transfigurare.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre opiniile formulate despre natura, sursa, procedeele tehnice, aspectele şi efectele fantasticului (Roger Caillois : *ruptură*, irumpere insolită, aproape imposibilă în lumea reală, instituind *spaima* ca emoţie specifică ; Tzvetan Todorov : *ezitarea* în faţa unui fenomen care poate să contrazică legile naturale, *limita* de demarcaţie dintre *straniu* şi *miraculos* ; Adrian Marino : *ruptură de echilibru*, care implică o stare de *confuzie*, de *criză*, cu nuanţe emoţionale de *nelinişte, frică, spaimă, teroare* ; Victor Ivanovici : textul ia naştere ca text fantastic „din *dialogul* dintre structură şi sens", iar efectul pragmatic este *ciudăţenia neliniştitoare*, cu rădăcini în inconştientul colectiv implicat în mituri ; Sorin Alexandrescu : fantasticul apare dintr-o *situaţie dilematică* nerezolvată, *real-ireal, semnificaţie profană – semnificaţie sacră* etc.), mai interesantă ni se pare aceea a lui Nicolae Manolescu, formulată în *Arca lui Noe* (III), potrivit căreia insolitul fantasticului nu este dat de „ruptura" *real-ireal*, „ci de *întrepătrunderea realului cu nerealul", diferitele moduri de a atenua sau a agrava incompatibilitatea dintre cele două dimensiuni dând naştere* miraculosului, straniului, fantasticului. După criticul menţionat, *fantasticul propriu-zis* este generat de *absenţa oricăror indici* (expliciţi sau impliciţi), care să semnaleze întâlnirea dintre real şi nereal, deşi această întâlnire se produce. Delimitarea dintre cele trei clase este foarte greu de operat cu precizie, ele putând să se manifeste, să interfereze, în structura aceluiaşi text. De aceea, în ceea ce ne priveşte, credem că, în funcţie de afinităţile cu diferite situaţii ficţionale, e mai firesc să distingem, aşa cum propune Ovidiu Ghidirmic (în *Proza românească şi vocaţia originalităţii*, Scrisul Românesc, Craiova, 1988), diferite tipuri de fantastic : *miraculos* (mitico-magic şi superstiţios), *fabulos feeric, parabolico-simbolic, absurd* etc. Fantasticul implică, în grade diferite, miraculosul, straniul, feericul, oniricul, enigmaticul, ca modalităţi de insolitare, fiind o categorie estetică, presupunând un mod specific de a percepe lumea. De importanţă extremă este, în contextul discuţiei noastre, observaţia lui Adrian Marino : „Fără *conştiinţa şi emoţia fantasticului, ca realitate literară distinctă*, recunoaşterea şi deci existenţa sa devin imposibile. Spiritualitatea primitivă nu cunoaşte ruptura dintre *ficţiune şi realitate,* normal şi anormal (imaginar), sacru şi profan (literar). Recunoaşterea şi deci existenţa fantasticului sunt posibile atunci când apar o mentalitate şi o sensibilitate *estetizantă*".

Aşadar, ne putem întreba, în continuarea celor spuse mai sus : Aliman, actantul principal din *Lostriţa*, şi „cărăuşii" care îi istorisesc întâmplările, adăugându-le an de an noi elemente fantastice, au ei conştiinţa fantasticului ca realitate literară distinctă, (re)cunosc ei ruptura dintre normal şi anormal (imaginar), sacru şi profan, ficţiune şi realitate ? Aliman este un primitiv ca mentalitate, adică o fiinţă care gândeşte şi acţionează în limitele gândirii şi practicilor arhaice, mitico-magice, perpetuate prin producţiile folclorice. Pentru el şi semenii săi, pescari ai apelor Bistriţei, lostriţa, lacomă de carne şi mai ales de carne de om, oricând se poate metamorfoza într-o „domniţă lungită la soare pe plaja de nisip argintiu". Povestea lui Aliman face trup comun cu realitatea vieţii sale de pescar : „Ea colindă în sus şi-n jos malurile Bistriţei – relatează naratorul (alias V. Voiculescu). Urcă odată cu cărăuşii, coboară cu plutaşii, stă pe loc cu copiii... Dar se mişcă necontenit alături şi în rând cu lostriţa fabuloasă, care nu-şi găseşte astâmpăr, când fulgerând ca o sabie bulboanele, când odihnindu-se pe plavii, cu trup de ibovnică întinsă la soare în calea flăcăilor aprinşi şi fără minte". Aliman şi ceilalţi pescari cred, sincer, în existenţa lostriţei năzdrăvane, care ispiteşte flăcăii cu farmecele ei, care îi poate chiar ucide pe cei ce se încumetă

Scanned with OKEN Scanner

să o prindă, dar care poate să îi şi fericească, pentru scurt timp, pe aceia mai îndrăzneţi, mai voinici şi mai hotărâţi dintre ei. Prin urmare, personajele povestirii în discuţie nu au conştiinţa fantasticului; ceea ce numim miracol, iraţional, mit sau magie fac parte, toate, dintr-o singură lume, nefisurată, lumea existenţei lor cotidiene, unde trecerea dintr-un plan în altul e posibilă, oricând, cu uşurinţă, bineînţeles, însoţită de emoţii, trăiri şi aspiraţii deosebite.

Evenimentele relatate în *Lostriţa* apar ca *fantastice* cititorului care are o mentalitate şi o sensibilitate *estetizante*, care face distincţie între *ficţiune* şi *realitate, normal* şi *anormal* etc. Încercăm să urmărim, în cele ce urmează, apelând la instrumentele investigaţiei structuralist-semiotice şi la cele ale demersului mitico-magic, procesul prefigurării atmosferei miraculos-fantastice şi al semnificaţiilor poetico-simbolice ce se pot desprinde în actul lecturii.

Povestirea este alcătuită din mai multe segmente, care, în contextul discursiv general, se interrelaţionează, conturând „logica acţiunii" şi „sintaxa personajelor" naraţiunii, prin valorile lor semantice *denotative* şi *conotative*.

Observăm că, privit în ansamblu, textul debutează cu *un segment introductiv* (un fel de prolog) şi se încheie cu *un segment concluziv* (un fel de epilog). Aceste unităţi discursive au rolul de a încadra *naraţiunea propriu-zisă*, alcătuită, la rândul ei, din mai multe segmente.

Segmentul de debut are funcţia unui *preludiu*, care lansează *motivul* dominant al compoziţiei:

> Nicăieri *diavolul* cu toată puiţa şi *nagodele* lui nu *se ascunde* mai bine ca în *ape. Dracul* din *baltă, se ştie*, este nelipsit dintre oameni şi cel mai amăgitor. *În felurite chipuri:* de la luminiţa care pâlpâie în beznele nopţii şi trage pe călătorul rătăcit, la adânc, până la *fata şuie* care se scaldă în vultori şi nu-i decât o *ştimă vicleană*, cursă pusă flăcăilor neştiutori, să-i înece. (Sublinierile din citate ne aparţin.)

Fragmentul reformulează mitul *Ştimei Apei*, care, în mitologia românească, reprezintă o divinitate primitivă a apelor dulci, răspunzătoare de stabilitatea lor. În *Dicţionar de mitologie generală*, Victor Kernbach consemnează că: „ieşirea Ş.A. din albia râului provoacă inundaţii, puhoaiele însoţind-o, în credinţa populară, de-a lungul întregului ei drum pe sol (...). Spre a echilibra circuitul apei, Ş.A. ar cere – la secetă şi la inundaţii – sacrificarea câte unui cap de om în fiecare noapte (...); e imaginată fie ca o femeie înaltă, voinică, cu pielea foarte albă şi cu părul neverosimil de lung, fie jumătate femeie, jumătate peşte. Chemările ei din râuri şi iazuri sunt primejdioase, întrucât ea îmbie vicleană pe oameni în ochiuri şi dulbine, făcându-i să se înece". Mitul acesta se întâlneşte şi la alte popoare. Spre exemplu, în mitologia scandinavă, Ştimei Apei îi corespund *Ondinele*, nimfe acvatice seducătoare, care trăiesc în adâncuri şi care ademenesc pescarii, răpindu-i şi ducându-i în palatele lor din abisuri. În mitologia noastră, personajul reprezintă o divinitate cu atribute mai mult malefice decât benefice: sub aparenţe fermecătoare, ea seduce şi chiar ucide. De aceea, este considerată a fi o personificare a vicleniei diavoleşti, fapt cu profunde semnificaţii, vizând relaţia conflictuală arhetipală care a declanşat, *illo tempore*, intrarea în timp a existenţei fenomenice, apariţia şi devenirea vieţii, în *apele* primordiale, ceea ce naratorul, însuşindu-şi esenţa mitului, pare a sugera, când spune că „Nicăieri diavolul cu toată puiţa şi nagodele lui nu se ascunde mai bine ca în ape", apoi, că „se ştie" (De unde?! Desigur, din structura mitului.): „dracul din baltă este nelipsit dintre oameni (...).

Scanned with OKEN Scanner

Fragmentul apare ca o *premisă* de natură mitologică: adeseori, epifania diavolului ia înfăţişarea de „ştimă vicleană", „de fată şuie", cu trăsături incerte, om-peşte. Este *sensul denotativ* al segmentului care pregăteşte intrarea în atmosfera povestirii ce va urma, *sens de bază* pentru proiecţia unor multiple *conotaţii*, precum cele referitoare la *origini*, menţionate mai sus. *Funcţia estetică* a fragmentului este incitarea interesului şi atenţiei cititorului pentru o întâmplare extraordinară, cu deosebită forţă sensibilizatoare.

Urmează relatarea *povestirii propriu-zise*, care cuprinde şase segmente. Încercăm să surprindem, pe rând, semnificaţiile denotative şi conotative, reproducându-le sintetic, cu preocuparea de a marca, prin sublinieri, în discursul narativ, indici de poeticitate, expliciţi sau impliciţi, care prefigurează atmosfera miraculos-fantastică a universului ficţional.

Primul segment:

1. Pe Bistriţa, *Necuratul* rânduise de multă vreme *o nagodă* cu *înfăţişare de lotriţă*. De sus de la izvoare şi până dincolo de Piatra, *peştele naibei* se arăta când la bulboane, când la şuvoaie, cu *cap bucălat* de somn, *trup şui* de şalău şi *pielea pestriţată auriu*, cu bobiţe roşii-ruginii, ca păstrăvul.

După prubuluiala vânătorilor de peşte, ar fi *ca la doi coţi* de lungă şi ar cântări dincolo de douăsprezece ocale. Alteori însă, *când vrea să înşele* cu tot dinadinsul pe cel pe care şi-a pus ochii, creşte de trei ori pe-atât şi *îşi schimbă arătarea*. Iese şi *se întinde, moale*, la râniş. De departe, ai zice că e *o domniţă lungită la soare* pe plaja de nisip argintiu. (...) Era *prădalnică*! Hulpavă de peşte, pe care-l înghiţa cu nemiluita. Dar *mai ales nesătulă de carne de om*, căci *ajunsese să-i ducă dorul*. Şi, flămândă, *se făcea* din ce în ce *mai îndrăzneaţă, mai frumoasă, mai ademenitoare. (...)* ...acum lostriţa era vestită. O cunoşteau toţi şi se fereau.

Segmentul fixează *cadrul natural*, locul desfăşurării acţiunii: „Pe Bistriţa (...) de la izvoare şi până dincolo de Piatra", şi *portretul fizic al lostriţei*, care, prin comportamentul ei neobişnuit, derutant, de fiinţă ambiguă, instituie *intriga*, mobilul care declanşează suita ulterioară de evenimente ieşite din comun.

Portretul lostriţei implică atribute ţinând de două planuri: *real* şi *ireal*, într-o alcătuire curioasă, în care trăsăturile planului realist se află *în simbioză* cu acelea ale planului miraculos-fantastic, încât încercarea de a stabili o limită între ele este sortită, de la început, eşecului. Faptul reprezintă, evident, un caz particular de insolitare fantastică cu sorgintea în *întrepătrunderea realului cu nerealul*. *Lostriţa* este „o nagodă" (adică o arătare a „Necuratului"), cu înfăţişare *reală*, de „peşte", dar de peşte compozit, cu trăsături aparţinând mai multor specii („cap bucălat de *somn*", „trup de *şalău*", „pielea ca *păstrăvul*". Această mixtură unică de trăsături amfibiene e întregită de atribute specific umane, feminine: „cap *bucălat*", „trup *moale*, ca o *domniţă* lungită la soare", îndrăzneaţă, frumoasă şi ademenitoare, mai ales atunci când ajunge „să ducă dorul de *carne de om*". Năzdrăvană, vrăjită, „fulgerând ca o sabie" prin apele Bistriţei, lostriţa, „peştele naibei", era de toţi cunoscută şi temută.

Ambiguitatea portretului este, cum s-a observat, efectul utilizării în planul discursului a unor lexeme din arii semantice diferite (aria supranaturalului, aria fiinţelor acvatice, aria umanului), care contribuie, substanţial, la conturarea efectului mitico-fantastic şi a sensurilor simbolice ale personajului (semnificant epic). Semnificatul acestui semn narativ este *iubirea* în ipostaza ei demonică, sens ce se va rotunji, prin acumularea treptată a întâmplărilor relatate în segmentele următoare.

Scanned with OKEN Scanner

Al doilea segment al *povestirii propriu-zise* introduce, în drama acţiunii, protagonistul, actantul principal, care va întreţine, într-un continuu crescendo evenimenţial, substanţa dramatică a conflictului, până la deznodământul lui aparent tragic:

2. Dintre rândurile de copilandri care crescuseră flăcăi, alergând nebuni cu undiţele pe urmele lostriţei, unii pieriseră înecaţi, cei mai mulţi, temători, se lăsaseră. Numai *Aliman*, singur, îi rămăsese credincios. (...) El *nu credea în basmele* bune pentru copii. *Râdea* când i se povestea de ştime schimbate în lostriţe, ori de *naiba prefăcută în peşte*. Şi flăcăul prigonea neobosit *fiara apelor*, care parcă fugea de el; (...) a izbutit s-o prindă o dată în undiţă. Numai o clipă! (...) Asta era pe la începutul primăverii. Pe la mijlocul verii a ochit-o din nou. (...) Plecându-se repede deasupra ei, a înhăţat-o în braţe. Dar *sălbăticiunea* a zvâcnit o dată cu putere, l-a plesnit cu coada peste obraz şi i-a scăpat din mâini ca *o săgeată licăritoare*. (...) Şi *de atunci nu i-a mai ieşit din carnea braţelor o dezmierdare*, ca un gust de departe al lostriţei. Îi simţea mereu povara şi forma în mâinile nedibace şi în *sufletul tulburat*.

Aliman era *frumos* şi *voinic*. (...) Bistriţa pentru el nu mai avea taine şi *ţinea la adânc ca o vidră*. S-a jurat să prindă lostriţa vie şi nu şi-a mai îngăduit zi-noapte hodină. (...) El *nu mai râdea ca altădată*; (...) când i se arăta lostriţa îi mergea bine şi avea spor. (...) Dar lostriţa se ivea din ce în ce mai rar. (...) Aliman *a tânjit*, aproape *a bolit tot timpul*. (...) Nu se dezmorţea decât când începeau poveştile cu lostriţa fermecată. (...) Aliman a căutat-o îngrijorat multă vreme. Pe la Paşte iat-o că s-a ivit. Mai *mândră*, mai *vicleană, unduind trupul cu ispite femeieşti* în el. Inima lui Aliman a început iar să bată ageră. Roşeaţa i-a venit în obraji (...) îi simţea mereu *dulcea ei greutate în braţele pline de amintirea ei*. (...) Aliman s-a luat de gânduri şi *a început să se încredinţeze că nu este lucru curat*.

Aliman este „flăcăul" pescar care se încumetă să dezlege vraja lostriţei năzdrăvane. În segmentul citat, se schiţează portretul fizic şi moral al personajului, unde surprindem, pe lângă trăsături specific-umane, şi câteva urme vagi de comportament animalier. Este un portret surprins în devenire, în transformarea sa, de la ipostaza de tânăr „frumos" şi „voinic", neîncrezător" în basmele pentru copii" în poveştile „cu naiba prefăcută în peşte", la ipostaza de tânăr fascinat de „trupul" unduitor, „cu ispite femeieşti" în el al lostriţei fermecate. Şi în cazul acestui personaj, ne este suficient sugerată *ambiguitatea* sa: fiinţă umană, pe de o parte, dar, pe de altă parte, şi fiinţă pentru care *apa* nu mai avea nici o taină, pentru că „ţinea la adânc ca o vidră". Ca şi pentru lostriţă, şi pentru Aliman, *apa* şi *uscatul* sunt medii de existenţă familiare, fapt ce sugerează izvorul existenţial comun din care pornesc. Sugestia îşi are, neîndoielnic, contribuţia sa la conturarea efectului mitico-fantastic al povestirii. Ambiguitatea manifestată în planul trăsăturilor fizice contaminează şi dinamica reacţiilor petrecute în plan psihic. Dorinţa de a prinde lostriţa e, în acelaşi timp, manifestarea unui orgoliu legitim de pescar iscusit, dar şi expresia unui sentiment, nedesluşit la început, apoi tot mai clar, de natură erotică. Această ambivalenţă emoţională facilitează glisarea din planul realului în planul miraculosului fantastic, prin implicarea abilă, inversată a motivului *Zburătorului*. Pe măsură ce lostriţa îşi etalează farmecele trupului ei unduitor, Aliman devine tot mai gânditor, boleşte şi se încredinţează că ceea ce se întâmplă cu el „nu este lucru curat". În scenariul voiculescian, „pacientul" nu mai e o tânără fată, ci un flăcău, iar agentul mitic – o fiinţă acvatică misterioasă.

Sensurile denotativ-conotative coexistă şi în structura ambiguă a personajului Aliman.

Scanned with OKEN Scanner

Al treilea segment relatează modalitatea prin care Aliman își propune să prindă lostrița năzdrăvană.

3. Într-o zi s-a hotărât. A plecat în sus, la un sat *sălbatec* de pe Neagra. Auzise el acolo de un *vraci bătrân, mare descântător de peşti* ; un fel de *stăpân al apelor*. (...) Vrăjitorul l-a primit şi l-a oprit de a mas chiar la el câteva zile. Ce i-o fi spus, ce l-a învăţat, *cum l-a descântat*, nu se ştie.

Aliman s-a întors acasă cu o *lostriţă lucrată în lemn, aidoma* de şuie şi frumoasă *ca cea din Bistriţa*. Vopsită la fel cu aur şi argint şi stropită cu picăţele galbene ruginii. Era alcătuită din două jumătăţi care se îmbucau una-ntr-alta, cu scoabe. În mijlocul gol al închipuirii, după ce *a frecat-o peste tot cu lapţi de lostriţă şi buruieni de apă*, a ascuns un alt peştişor mai mic, tăiat dintr-un corn de cerb, ca să-i dea cumpăneală în apă şi s-o cârmuiască. *Toate au fost vrăjite, descântate şi afierosite după străvechi noime şi îndreptare ale magiei* pierdute şi uitate de ceilalţi. Şi, *într-un miez de noapte cu lună în pătrar* poleind trupul gol al flăcăului, Aliman a intrat până la mijlocul râului cu *peştele vrăjit* în mână, *a spus încet descântecul învăţat pe de rost, în care se lepăda de lumea lui Dumnezeu*, şi *a dat drumul păpuşii cu chip de lostriţă*. Apele au primit-o şi parcă au săltat, purtând-o supuse. Omul s-a dus, după povaţă, şi s-a culcat.

Acest episod ne introduce în *planul activităţilor magice*, prin care Aliman forţează trecerea din planul realului în planul miraculosului fantastic. De observat că, şi în acest caz, deplasarea nu este bruscă, ea se produce lin, datorită întrepătrunderii elementelor reale cu cele nereale, mai bine-zis, datorită forţei sugestive a unor cuvinte al căror denotatum este el însuşi plin de ecouri îndepărtate, misterioase, venite parcă dintr-o altă lume. Astfel, iniţiatorul în actul magic este un *vraci bătrân descântător de peşti*, un fel de *stăpân al apelor*, care îl descântă pe Aliman, *nu se ştie cum*, undeva într-un *sat sălbatec*. Apoi, după ce sculptează o lostriţă de lemn, aidoma lostriţei celei vii, Aliman o freacă cu *lapţi* de lostriţă şi *buruieni de apă*, toate fiind *vrăjite, descântate* şi *afierosite*, după *străvechi noime*, pentru a ademeni vietatea năzdrăvană. Nu trebuie să trecem uşor peste cuvântul *lapţi*, care, cum se ştie, numeşte glandele reproducătoare ale peştilor masculi. Aici, în context, se referă la lichidul seminal secretat de aceste glande şi caută, evident, să sugereze finalitatea erotică a actului magic. Cadrul natural în care urmează să se săvârşească ritualul vrăjitoresc e şi el sugestiv, pe linia potenţării atmosferei de mister şi vrajă : un *miez de noapte*, cu *lună plină*, ştiut fiind că numai în miezul nopţii şi la o anumită fază a acestui astru se împlinesc magiile. Într-un asemenea cadru, Aliman rosteşte, *încet*, un descântec, prin care *se leapădă de lumea lui Dumnezeu*, pecetluind astfel pactul cu divolul, pentru a obţine un soi de nemurire, apoi, dă drumul în apă „păpuşii cu chip de lostriţă".

Alunecarea în fantastic este înlesnită, aici, de murmurul asociaţiilor produse de interferenţa sensurilor conotative ale unor cuvinte şi sintagme de extracţie populară.

Segmentul al patrulea relatează efectele acţiunii magice :

4. Aliman se pregătea să intre vreiniceşte în valuri şi s-o aştepte la loc prielnic, cu cangea în mână, când *pluta* se smulse din fierbătoare şi *veni cât ai clipi ţintă la mal*, sub privirile lui. Dintre sfărâmături el scoase în braţe *o fată*. Era leşinată.

Flăcăul o întinse pe iarbă, o frecă pe inimă, îi apăsă coşul pieptului, aşa cum se dă ajutor înecaţilor. Fata îşi veni numaidecât în fire. (...) A zâmbit izbăvitorului (...) a cerut mâncare. (...) Oamenii au băgat de seamă că are *părul* despletit pe umeri *ca nişte şuvoaie* plăviţe resfirate pe o stană albă. *Ochii*, de chihlimbar verde-auriu cu strilici albaştri, erau mari, rotunzi, dar *reci ca de sticlă*. Şi dinţii, când i-a înfipt într-o coajă de pâine întinsă de Aliman, s-au descoperit albi, dar *ascuţiţi ca la fiare*. (...) Şi s-a încins între ei o

dragoste cum nu se mai pomenise pe meleagurile acelea. (...) Era frumoasă cu chipul poate cam bucălat, *şuie*, cu *trupul lung, mlădios* şi despicătura coapselor sus ca la buni înotători.

Flăcăul uitase dintr-o dată de lostriţă şi de vrăji. (...) Ieşise din minte trecutul întreg, şi vremea trecea ameţitoare, ca o Bistriţă umflată de fericire...

Urmări ale vrăjii sau ale unei ploi torenţiale (nu ne putem pronunţa categoric) se manifestă violent: apele Bistriţei vin *sodom*, aducând cu ele, pe lângă sfărâmături de sate, cu case, oameni şi vite, şi o rămăşiţă dintr-o plută.

Relatarea evenimentului pendulează, ca şi în segmentele anterioare, între faptul real şi cel extraordinar, senzaţional, miraculos, menţinând echivocul, ambiguitatea percepţiei. Întâmplările se desfăşoară normal, ca la orice mare viitură, dar au şi un *ce* surprinzător, care pune pe gânduri, care incită intuiţia fantasticului. Spre exemplu, comportamentul restului de plută, care *se smulge* din fierbătoare *şi vine cât ai clipi ţintă la mal*, sub picioarele lui Aliman, este surprinzător, alături de ceea ce se întâmplă în marile învolburări de ape. Un alt fapt ieşit din comun este chipul fetei pe care Aliman o scoate în braţe dintre sfărâmături, cu atribute normale, dar şi cu trăsături generatoare de suspiciuni. Straiele de pe ea se zbicesc *uimitor* de repede, ca şi când n-ar fi fost udă niciodată, părul îi este despetit, ca nişte *şuvoaie* resfirate pe o stâncă. Ceea ce e şi mai curios, ochii cu strilici albaştri îi sunt *reci ca de sticlă*, iar *dinţii acuţiţi ca la fiare*. Înfăţişarea ei de ansamblu, frumoasă, e uimitor de asemănătoare cu aceea a lostriţei năzdrăvane: chipul *bucălat, şuie, trup lung, mlădios, despicătura coapselor sus, ca la buni înotători*. Ne întrebăm, firesc, cine e fiinţa venită *cât ai clipi* la picioarele lui Aliman? E o fată reală, din susul apei, gata să se înece, sau e o metamorfozare a *lostriţei* misterioase şi mult râvnite? Textul ne îndeamnă să o considerăm şi una, şi alta, pentru că întreţine, magistral, echilibrul între real şi nereal, cu fireştile balansuri, când într-o parte, când în cealaltă. La fel, ne întrebăm, pe parcursul lecturii, dacă învolburata viitură a Bistriţei este rezultatul unei ploi repezi de munte sau e efectul vrăjilor făcute de Aliman, la sfatul bătrânului mag? Dar tot atât de firesc ne putem întreba dacă nu cumva şi ploaia este efectul vrăjii? Ambiguitatea structurală a discursului narativ întreţine, în pragmatica lecturii, ambiguitatea percepţiei, înlesnind transcenderea planului real înspre miraculos şi fantastic. Dragostea atât de încinsă dintre Aliman şi fata *şuie*, cu trup mlădios şi coapsele despicate sus *ca la buni înotători*, este pusă astfel sub semnul întâmplărilor *dincolo de fire*, aproape fără să ne dăm seama. Flăcăul însuşi uită „dintr-o dată de lostriţă şi de vrăji", pentru că *fata* cu *dinţi ascuţiţi ca la fiare* se aseamănă prea mult cu făptura din ape. Şi poate că, în vârtejul dragostei, era *chiar ea*, lostriţa *naibei*.

Segmentul al cincilea aduce sfârşitul neprevăzut al relaţiei dintre cei doi, prin apariţia unui personaj interdictor.

5. Dar toate trebuie să aibă un isprăvit. Pe la mijlocul verii s-au trezit buzna peste ei cu o femeie voinică, iute şi sturlubatică, aşişderi apelor după ploaie. Despărţindu-i cu asprime, ea prinse fata de braţ, ocărând-o mânioasă. Era mama Ilenei, care după multe cercetări îi aflase culcuşul. (...) Fata se împotrivi zadarnic. *Maică-sa îi şopti la ureche nişte vorbe care parcă o adormiră.*

Aliman, dat deoparte cu mâna, *sta prostit*, gol de puteri ca o armă descărcată. Şi până târziu, toamna, Aliman a bătut izvoarele tuturor Bistriţelelor (...) fără folos. Nimeni nu cunoştea, nici măcar n-auziseră de Bistriceanca ori de fata ei şi nici de sălaşurile lor. Numai un moşneag *trecut de suta de ani* îşi mai amintea de ele. Era copil când satul le alungase cu pietre şi le dase foc casei pentru multele *blestemăţii şi răutăţi ce săvârşiseră cu ajutorul Satanei*. (...) Flăcăul s-a întors şi s-a închis în el şi în casă.

Scanned with OKEN Scanner

Personajul care rupe această iubire învăluită în mister este mama Ilenei, al cărei portret este schiţat de narator din câteva trăsături realiste (femeie voinică, iute, sturlubatică şi mânioasă). Dar Bistriceanca mai are şi alte atribute, care neliniştesc şi intrigă lumea. Ea întreţinuse legături oculte cu Satana, cândva, sătenii o alungaseră cu pietre pentru nişte blăstămăţii şi răutăţi. Despărţirea fetei de Aliman este, ca şi apariţia ei, o întâmplare vrăjitorească, în faţa căreia flăcăul rămâne, *prostit*, cu minţile parcă luate. La şovăielile fetei, mamă-sa îi şopteşte la ureche „nişte vorbe care parcă o adormiră", lăsându-l pe Aliman „gol de puteri". Vedem că şi Bistriceanca este un personaj ambiguu, misterios. Oricât a căutat-o Aliman, tot nu i-a mai dat de urmă, s-a topit ca ceaţa de dimineaţă în bătaia soarelui. Iată cum, şi cu acest segment al povestirii, efectul mitico-fantastic sporeşte, prin estomparea limitelor dintre real şi nereal, mai precis, prin întrepătrunderea continuă a celor două planuri. Retoric, acest efect se potenţează prin tehnica deosebit de subtilă a *insinuării* în enunţurile narative *de cuvinte şi expresii aluzive*, care trimit la sfere semantice ezoterice („şoapte", „vorbe care adorm", „Satana", „blestemăţii", „răutăţi", „sta prostit").

Segmentul al şaselea relatează întâmplările petrecute la o nuntă, indicând *punctul culminant* al povestirii şi, totodată, deznodământul ei.

> 6. Curând l-a ochit o fată mai îndrăzneaţă şi l-a îmbrobodit. Şi se logodiră, ca să-l lege de-a binelea. Aliman s-a lăsat, *plecat de pe lumea asta*. (...) Uitase parcă de lostriţă, de undiţe, de căprioare. (...)
>
> Nunta s-a hotărât în gura postului; la *Filipi*. (...) Aliman, tulburat, *visase* în ajun *că se însura cu lostriţa şi-l cununa bătrânul vrăjitor*. Ea sta dreaptă, lângă el, înălţată pe *coada ca două pulpe gata să se despice*, şi-şi răzima capul bucălat de al lui. Rachiul curgea gârlă. *Secărica* alerga din mână în mână cu ulcica. Toţi, bucuroşi, închinau cu Aliman, care ciocnea cu oricine, fără potrivire, şi da de duşcă.
>
> Pe la jumătatea praznicului sosi în grabă un băieţaş, cu vestea că *lostriţa vrăjită s-a arătat iară*. (...) Aliman, *buimac de băutură*, cum auzi de lostriţă, *s-a deşteptat ca dintr-un somn adânc* şi a sărit *smintit* dintre oaspeţi, strigând: „Azi, nu mai scapă! O mănânc de nunta mea!" şi a alergat *nebun* spre râu. (...) Alerga mereu înaintea năboiului, cu o ceată de nuntaşi speriaţi după el. *Şi iar simţea deşteptată în carnea braţelor dulceaţa unei poveri neuitate*. Când sosi în locul în care povestise băiatul, *lostriţa era acolo*. Ea se-ntoarse deodată *nălucitoare, cu capul ţintă în Aliman*. Omul *încremeni*. Dar numaidecât, cu chipul luminat de *o bucurie nefirească*, chiui, strigând cât să înăbuşe huietul: „Iată, vin!"... şi, smulgându-se din mâinile a trei oameni, sări în mijlocul Bistriţei, cu braţele întinse spre lostriţă. (...) Apoi s-a scufundat în valurile care, bolborosind mânioase, s-au pecetluit deasupra lui pentru totdeauna.

Cu acest fragment glisarea în fantastic atinge cotele ei maxime. Ea este înlesnită, din perspectiva „logicii acţiunii", de menţinerea motivului *vrăjitoriei* şi de incidenţa unor motive noi, precum acela al *visului* şi acela al *băuturilor euforizante* („Rachiul curgea gârlă. Secărica alerga din mână în mână cu ulcica"). De mare efect este interpolarea visului în drama nunţii reale a lui Aliman cu „fata îndrăzneaţă" care-l ochise şi-l îmbrobodise. În nunta din visul lui Aliman, mireasa era însă lostriţa, iar nunul – „bătrânul vrăjitor". *Postura* lostriţei din vis, cu notele ei de o senzualitate irepresivă („Ea sta dreaptă lângă el înălţată pe *coada ca două pulpe gata să se despice* şi-şi rezimă capul bucălat de al lui"), fascinează mirele în aşa măsură încât Aliman transgresează planul nunţii reale, trăind euforia nunţii din vis. Cu o „viclenie" artistică excepţională, naratorul asamblează relatarea în aşa fel încât cititorul nu e în stare să-şi dea seama dacă „rachiul curgea gârlă" în nunta din vis sau în nunta reală. Cele două planuri interferează, ridicând ambiguitatea percepţiei la maximum (ceea

Scanned with OKEN Scanner

ce şi constituie izvorul şi condiţia definitorie a fantasticului). Vestea că lostriţa vrăjită s-a arătat iară, care cade, pe neaşteptate, în planul nunţii reale, precipită instalarea în extraordinar. La această veste, Aliman se deşteaptă „ca dintr-un somn adânc" (din care *somn*, din acela al visului, sau din acela al nunţii reale?) şi porneşte, *nebun*, spre râu, unde, chemat de ochii nălucitori ai lostriţei, se aruncă în ape, cu braţele întinse spre vietatea vrăjită. De remarcat faptul că cele două planuri, datorită tehnicii narative ambiguizante, comunică între ele într-un mod foarte original, pe întregul parcurs al naraţiunii, dar, în mod deosebit, în acest fragment, unde planul real se insinuează în planul nereal şi, invers, ca într-o perpetuă metamorfoză: Aliman, în cadrul nunţii reale, rememorând un vis, se transpune într-o nuntă visată; este readus, apoi, în plan real de vestea apariţiei lostriţei râvnite, pentru ca să plonjeze într-o serie de acţiuni *amestecate*, real-fantastice (alergarea nebună spre râu, întâlnirea fascinantă cu lostriţa; „chemarea" acesteia, „răspunsul" chiuit al lui Aliman: „Iată, vin!") şi saltul în apa mânioasă, care „s-a pecetluit deasupra lui pentru totdeauna". Observăm că seria întâmplărilor reale constituie, neîntrerupt, rampa de lansare în proiecţia fantastică, în aşa fel, încât *realul capătă atributele extraordinarului, iar extraordinarul (fantasticul) are parcă atribute reale.* Este paradoxul însuşi al ficţiunii fantastice.

Odată relatată, „povestea" lui Aliman este închisă în ramă de un epilog, cuprinzând comentariul autorului:

> Dar povestea lui Aliman a rămas vie şi *mereu mlădioasă*. Creşte şi se îmbogăţeşte an de an cu noi adause şi alte scornituri după închipuirile oamenilor, *jinduiţi* de întâmplări dincolo de fire.

Segmentul subliniază ideea generării continue a „poveştii" pescarului bistriţean, intrată în memoria colectivă şi îmbogăţită mereu de „închipuirile" oamenilor, iubitori de întâmplări „dincolo de fire". Povestea este parte integrantă a existenţei lor, în care lostriţa fabuloasă „nu-şi găseşte astâmpăr", neliniştind mai ales flăcăii „aprinşi şi fără minte". Naratorul prefigurează, aici, destul de limpede, cele două planuri ale existenţei: în concret (real) şi în imaginar (ireal), cel de al doilea fiind izvorul imaginaţiei nelimitate a omului.

Am văzut cum, prin diferite procedee narative (cumulul de cuvinte şi expresii populare deosebit de sugestive, interpolarea unor motive ca *magia, zburătorul, visul, băuturile euforizante)*, scriitorul realizează un semn literar-artistic ambiguu, susceptibil de interpretări nuanţate:

1. Semnificaţia cea mai evidentă, sugerată de perseverenţa cu care personajul principal urmăreşte lostriţa năzdrăvană, este *aspiraţia legitimă a omului spre împlinirea erotică*, în planul existenţei reale, obişnuite. Aliman şi lostriţa sunt simboluri care reprezintă protagoniştii arhetipali ai cuplului erotic, iar „joaca" lor plină de peripeţii, tensionate sau mai puţin tensionate, trimite la avatarurile relaţiilor erotice dintre ei. *Eros*-ul apare astfel ca forţă de atracţie irezistibilă cu finalitate existenţială.

2. Dacă avem în vedere fascinaţia aproape mistică pe care o exercită lostriţa vrăjită („cu mreje fermecătoare", „mlădie şi întru totul minunată") asupra tânărului Aliman, care o vede, în închipuirea sa, ca un prototip al frumuseţii, putem spune că acţiunile personajului de a prinde fiinţa amfibie semnifică *aspiraţia omului spre absolut*. Căutarea lui Aliman e o căutare a *absolutului* în plan transcendent.

Având în vedere sfârşitul tânărului pescar, se poate pune întrebarea dacă această căutare este sau nu tragică. E tragică, dacă o privim în planul strict al fenomenologiei

Scanned with OKEN Scanner

existenţei, dacă vedem în Aliman o fiinţă limitată, învinsă, într-o luptă inegală, de o forţă atinsă în orgoliul său. Nu e tragică, dacă o privim în perspectivă transcendentală, adică dacă transgresăm planul real şi privim relaţia dintre cele două personaje în absolut. Din această a doua perspectivă, sfârşitul *căutării* lui Aliman apare ca un *happy-end*, deci ca o împlinire, ca o integrare în absolutul visat („... cu chipul luminat de o bucurie nefirească, chiui, strigând cât să înăbuşe huietul: „Iată, vin!").

3. Nuanţând ideea aspiraţiei omului spre absolut, sugerată, cum spuneam, de căutarea lui Aliman, am putea interpreta acţiunea personajului şi ca o *aspiraţie spre reconstituirea ipostazei androgine* a fiinţei umane. Prin comportamentul ei de fiinţă *amfibie* – în lectură conotativă, de fiinţă ambiguă –, lostriţa capătă valoarea unui simbol, care sugerează *arhetipul perfecţiunii*. Contopindu-se, în vălmăşeala apelor, cu lostriţa, Aliman reconstituie, în absolut, *unicitatea primordială*, paradisiacă.

4. Având în vedere, cu deosebire, frecvenţa în text a unor indici (expliciţi sau impliciţi), care trimit la substanţa ezoterică a lucrurilor, relaţia dintre cele două personaje ale povestirii poate fi interpretată ca sugerând şi o altă semnificaţie, tot atât de plauzibilă ca şi cele menţionate mai înainte.

„Nicăieri *diavolul* cu toată *puiţa* şi *nagodele* lui nu se ascunde mai bine ca în *ape*" – este propoziţia cu care începe, apodictic, prologul povestirii. Incipitul este foarte sugestiv pentru prefigurarea semnificaţiei pe care vrem s-o formulăm în continuare. Observăm, imediat, că „*dracul* din baltă" e „amăgitor", că – fapt cu totul semnificativ – lostriţa e „peştele *naibei* (adică al diavolului, al necuratului), care, folosind procedee demonice (ispita, „mreje fermecătoare", viclenia), atrage în capcană flăcăii. „Naiba prefăcută în peşte" ia felurite înfăţişări: „luminiţă care pâlpâie în beznă", „*fată* şuie", „*ştimă* vicleană", „nagodă". „Fiara apelor" locuieşte în genuni şi e „prădalnică", „nesătulă de carne de om". Portretul întregeşte imaginea diavolească a personajului şi, în contextul relaţiilor cu celelalte personaje, sugerează că *iubirea ar fi o forţă cosmică demonică, generatoare de „păcat" şi de nefericire*. Ideea trimite la situaţia cuplului primordial, relatată în Geneza biblică. Lostriţa apare astfel ca un alter ego al Evei, cea care, sfătuită de *şarpe*, îl îndeamnă pe Adam să guste din fructul oprit, ceea ce va produce *alungarea* din paradis, altfel spus, pierderea existenţei veşnice, *a eternităţii* şi căderea în *temporalitate*, în seria existenţei fenomenale. Motivul biblic al „păcatului originar" este frecvent în literatura lumii, iar în literatura noastră, un interesant poem pe această temă a scris Lucian Blaga (*Paradis în destrămare*).

Aşadar, lostriţa, deci tentaţia erotică, este o apariţie a necunoscutului, care duce omul în ispită, cu alte cuvinte, la „păcat" şi, implicit, la suferinţa de a trăi în orizontul închis al existenţei limitate. Tentativa omului de a o transcende pare a fi o nesăbuinţă, ce se plăteşte până la urmă cu moartea. Iată ce pare a sugera sfârşitul lui Aliman, înghiţit pentru totdeauna de valurile „bolborosind mânioase", de *apa* învolburată, element primordial dătător de viaţă, dar şi mormânt, totodată.

„Orice carte e un răsad de fantome", scria, în una din ultimele sale lucrări, Ion Petru Culianu. Observaţia e cu deosebire valabilă, mai ales când e în discuţie o operă literară. Şi pentru noi, minunata povestire *Lostriţa* a fost şi rămâne încă un „răsad" de conotaţii, mai mult sau mai puţin fantasmatice.

Scanned with OKEN Scanner

Sonet CLXXXIII – semn şi semnificaţie poetică

Consideraţii de ordin teoretic

Din perspectivă structuralist-semiotică, opera literară este văzută ca un *semn* specific, constituit din multiple unităţi, aflate în strânse şi complexe relaţii. Ca orice semn (întregul Univers e locuit de semne, care, în contact cu conştiinţa umană, capătă variate semnificaţii), şi *semnul poetic* devine semnificativ în întâlnirea cu un subiect receptor.

Privit în sine, deci în articulaţiile sale intrinseci, semnul literar-artistic este o unitate de elemente constitutive dispuse pe două planuri, numite *semnificant* (sau plan al expresiei) şi *semnificat* (sau plan al conţinutului), aflate într-o indisolubilă legătură. De fapt, semnul poetic (ca oricare altul) este produsul *relaţiei* dintre cele două planuri menţionate, raportate la un subiect receptor. Deci ceea ce conferă semnului statului său ontic este *relaţia* ce se instituie între elementele lui componente, fapt deosebit de important pentru procesul receptării poetice, pentru comentariul critic (didactic sau profesionalizat), care nu trebuie să se blocheze în inventarierea şi clasificarea unităţilor constitutive, ci să urmărească *elementele esenţiale* şi *relaţiile dintre ele*, pentru că acestea sunt *relevante* pentru cititor, care le împlineşte şi nuanţează semnificaţiile, în conformitate cu orizontul său de aşteptare.

Modelul semiotic al semnului literar oferă un bun ghid procesului analitic, dată fiind pertinenţa distincţiei pe care o face în legătură cu fiecare dintre cele două planuri ale semnului, precizând că atât semnificantul, cât şi semnificatul conţin fiecare câte o *substanţă* şi câte o *formă*, la rândul lor, fiecare din acestea implicând sensuri *denotative* şi *conotative*. Prin urmare, privit în totalitate, semnul poetic este *un sistem de semne complex*, a cărui esenţială caracteristică este *conotativitatea*. Elementele *denotative* din structura sa nu mai sunt percepute ca atare, ele având funcţia de a fi doar impulsuri semiotice pentru naşterea sensurilor conotative. La rândul lor, sensurile conotative devin punct de pornire pentru alte sensuri conotative, procesul de constituire a semnificaţiei poetice apărând astfel ca o generare în lanţ de conotaţii, după principiul conform căruia un *semnificat* devine *semnificant* pentru un alt semnificat ş.a.m.d. Aşadar, e de reţinut ideea că *semnificatul* e totdeauna complex, că înăuntrul său se pot distinge, aşa cum spune Dămaso Alonso, o serie de „semnificaţi parţiali". Acelaşi lucru se poate spune şi despre *semnificant*, că e un complex de semnificanţi parţiali. Faptul se datorează esenţei limbajului verbal („material" *cu* care şi *în* care operează demersul literar-artistic). Esenţa acestui limbaj constă în imensa lui complexitate, în care se reflectă complexitatea psihică a omului : *reflexivitatea* (capacitatea conceptuală), *afectivitatea* (ea însăşi fiind un mod de a înţelege

Scanned with OKEN Scanner

lumea) şi *capacitatea imaginativă*, care stă la baza întregii expresii lingvistice şi care, în limbajul literar, dobândeşte o importanţă hotărâtoare. În limbajul poetic, în mod deosebit, aceste valori (reflexive, afective, imaginative) nu sunt separabile, ele fac parte integrantă din structura sa, numai că valoarea conceptuală este bine camuflată de către valorile afective şi imaginative. Într-un poem, un vers, o strofă sau părţi ale lor sunt *semnificanţi parţiali*, fiecare cu *semnificatul* său special şi, laolaltă, interrelaţionându-se, sugerează un *semnificat integrator*, unificator.

Pentru intuirea *substanţei lirice* (o sincreză de elemente *conceptual-afectiv-imaginative*) dintr-un poem, identificarea valorilor conotative ale unor *semnificanţi parţiali* este hotărâtoare. Ne permitem să reproducem, în continuare, din imperative euristice, un citat mai amplu din Dămaso Alonso, în care ni se vorbeşte despre *semnificanţii parţiali* şi rolul lor în constituirea semnificaţiei poetice. Când ascultăm o poezie, spune Alonso, nu auzim doar o succesiune de silabe, ci simţim un efluviu emoţional, poate o profundă zguduire: „tonul fundamental (grav sau acut), variaţia sa de-a lungul frazei (intonaţia), viteza (accelerată sau întârziată), accidentele vitezei (debit rărit, pauze între cuvinte sau între silabe etc.), prelungirea uneia sau mai multor silabe, alterările închiderii vocalelor, intensitatea medie a frazei, schimbările de intensitate (tensiunea articulatorie) ale unor anumite părţi etc. etc.; *toate aceste elemente*, combinate cu mii de nuanţe distincte (de la o uşoară subliniere abia insinuată până la întretăierile, de o enormă expresivitate) *sunt «semnificanţi», modifică expresia conceptuală strictă, provin* dintr-o serie de impulsuri afective ale vorbitorului (poetului, n.n.) şi, de bună seamă, le conferă semnificaţie, pentru simplul motiv că aceste impulsuri afective sunt numaidecât captate, intuite de către ascultător". Deci *ton, intensitate, viteză, nuanţă vocalică, tensiune articulatorie* etc. sunt, în cazul poeziei lirice, „semnificanţi" parţiali din compartimentele *substanţei* (materiale sonore) şi *formei* (organizării fonologice a substanţei sonore) *semnificantului*, care, pentru a ne conduce la semnificaţia generală (*semnificat*), trebuie identificaţi şi, mai mult, trebuie „realizaţi", adică „redaţi", printr-o lectură sonoră, prin ceea ce ne-am obişnuit să numim *lectură expresivă*, sau prin ceea ce, tradiţional, numeam „recitare", în sens dramatic, de interpretare scenică. Operaţia e similară cu interpretarea instrumentală (vioară, pian) a unei partituri muzicale, operaţie numită de R. Ingarden „concretizare" sau execuţie. „Concretizarea" (sau citirea interpretată, cu glas tare) este indispensabilă nu numai în cadrul receptării unui text liric în context didactic, ci chiar în procesul lecturii în general, în care ne antrenăm ca simpli amatori de poezie sau ca teoreticieni şi critici literari. Pe baza semnificanţilor şi a semnificanţilor parţiali, cititorul de poezie are, pe parcursul lecturii, multiple *intuiţii parţiale*, care se vor revărsa, în final, într-o *intuiţie totalizatoare* a operei, implicând semnificaţia ei de ansamblu, comprehensiunea ei ca organism.

Înregistrarea pe hârtie a unui poem conţine *intuiţia autorului*. Lectura (cu glas tare, în surdină sau în gând) este *intuiţia cititorului*, „afară de asta nu mai e nimic altceva; nimic", spune Alonso. Observaţia ni se pare extrem de importantă pentru procesul receptării în general şi a poeziei în speţă, mai ales pentru procesul lecturii liricii în context didactic, prin care se urmăreşte *sensibilizarea* unor subiecţi în formare (şi nu doparea lor cu formule critice emise de alţii). Din aceste motive, nu ne putem abţine a nu cita şi alte observaţii ale poetului şi teoreticianului literar amintit: „Intuiţia cititorului nu e substituibilă sau suscitabilă prin mijloace exterioare

Scanned with OKEN Scanner

(cu excepţia lecturii înseşi). Dar nu oricine citeşte e «cititorul». Intuiţia aceea ... o ai sau n-o ai, precum în mistică, harismele şi harurile speciale". Şi ca o concluzie imperativă, formularea : „Nimic să nu se interpună – de-i cu putinţă – între cititor şi operă ! " (*Poezie spaniolă*, Univers, Bucureşti, 1977, pp. 14-15 şi 30). Dezideratul e cu putinţă în procesul lecturii cotidiene, ca act intim de delectare spirituală, de comuniune cu marile talente. El este numai parţial aplicabil, în cadrul procesului de receptare a poeziei în context şcolar, care este unul de *iniţiere* în tehnica lecturii textului literar. Într-o primă fază a lecturii, prin sensibilizare, se poate ajunge la *trăirea* „adevărurilor" poemului, dar, într-o fază ulterioară, e nevoie să apelăm la metalimbajul critic, ca instrument, ca mijloc de conştientizare a proceselor comunicării poetice, dar numai şi numai pentru a cultiva componentele receptivităţii poetice ale subiecţilor receptori, deci pentru a-i ajuta să-şi exprime intuiţiile lor (şi nu ale altora), în contact cu opera. Iar dacă aceste intuiţii, strict subiective, nu au loc, nu se poate vorbi de *dimensiunea estetică a lecturii*, iar „explicarea", „traducerea" substanţei lirice de către alţii în limbaj critic (un limbaj de specialitate, ştiinţific) proiectează lectura într-un alt plan, cel extra-estetic, strict conceptual. Nu e mai puţin adevărat că receptarea poetică, aşa cum spune Alonso, e un act ce ţine de *revelaţie*, nu de cea mistico-religioasă, dar care se apropie de aceasta prin predispoziţia comunicării empatice cu misterul artei.

Dezvăluirea semnificaţiilor poetice ale unei poezii are loc în procesul *interpretării* sale, când *semnul poetic* e pus în *relaţie* cu cititorul (prezumtivul destinatar al enunţului). Textul poate fi interpretat în funcţie de componentele oricărei *situaţii semiotice : emiţător, mesaj, destinatar, context, canal, cod,* componente stabilite de Roman Jakobson într-o schemă devenită celebră. „Şi, tot aşa cum o problemă admite mai multe formulări şi mai multe căi de rezolvare, după sistemul de referinţă ales, textul literar şi lumea fictivă pe care o constituie, în unitatea lor indestructibilă, admit mai multe sisteme de semnificanţi. Pornind de la sisteme de referinţă diverse, cititorii pot da uneia şi aceleiaşi opere «lecturi» diferite... ; mai mult, unul şi acelaşi cititor poate adopta succesiv sisteme diferite de referinţă şi, astfel, să ajungă el singur la mai multe «lecturi» posibile" (P.M. Gorcea, *Structură şi mit în proza contemporană*, Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 27). Se formulează astfel un adevăr devenit comun în teoria modernă a receptării, dar care şochează încă pe unii care nu renunţă uşor la prejudecata sensului univoc şi a lecturii unice aşa-zis „corecte". Pentru ca o lectură să fie validă, ea trebuie să respecte o anumită disciplină, să aibă în vedere stratificarea semnificaţiilor, urmărind : a. stratul *semantic* ; b. stratul *logic* (organizarea elementelor constitutive) ; c. stratul *sensurilor figurate ; d. stratul* sensurilor mai profunde, eidetice şi e. stratul *paradigmelor existenţei*. Aşa se ajunge, pornind de la sensurile denotative ale materialului lingvistic organizat într-un anume fel, la semnificaţiile existenţiale profunde ale unui text poetic, a căror formulare poate diferi de la un cititor la altul, dar nu în măsură să se excludă reciproc.

Interpretare de text

Încercăm, în cele ce urmează, să exemplificăm cele menţionate în prima parte a expunerii noastre, prin surprinderea procesului de semnificare poetică în *Sonet CLXXXIII*, de Vasile Voiculescu.

Scanned with OKEN Scanner

Reproducem mai întâi textul, pentru a înlesni urmărirea demersului critic:

1. Mereu cerşim vieţii ani mulţi, aşa,-n neştire,
2. Ne răzvrătim, ne plângem de piericiunea noastră,
3. Şi încă nu-nţelegem că fără de iubire
4. Se veştejeşte Timpul în noi ca floarea-n glastră;
5. Rupt din eternitate, el vrea tărâm asemeni
6. Din care-altoiul şubred să-şi tragă sevă nouă;
7. Noi îl primim cu gheaţă şi-l răsădim în cremeni
8. Când Dragostea-i unica vecie dată nouă.
9. Ci-n van acum te mânii pe mine şi m-arunci,
10. Minunile iubirii n-au stavile pe lume;
11. Ca Lazăr la auzul duioaselor porunci,
12. Oricând şi ori de unde mă vei striga pe nume,
13. Chiar de-aş zăcea în groapă cu lespedea pe mine,
14. Tot m-aş scula din moarte ca să alerg la tine.

a. *Nivelul semantic* al acestui text este constituit din sensurile denotative ale cuvintelor utilizate pentru comunicarea unor intuiţii subiective ale unei instanţe enunţiative (identificabilă cu *eul* poetic). Dintre aceste cuvinte, prin ariile lor semantice, unele se impun cititorului cu mai multă acuitate, precum substantivele: *viaţă, ani, piericiune, timp, eternitate, iubire (dragoste), altoi, sevă, gheaţă, cremene, Lazăr, groapă, moarte*; verbele: *cerşim, ne răzvrătim, ne plângem, nu-nţelegem, se veştejeşte, răsădim, vei striga, m-aş scula, să alerg*. Prin sensurile lor obişnuite (denotative), consemnate în dicţionare, asemenea lexeme (cuvinte) sunt în măsură să contureze, vag, un prim sens, care trimite la coordonatele definitorii ale existenţei omului: *eternitate, timp, viaţă, iubire, moarte, regenerare*. Articularea mai clară a acestui sens reiese din organizarea lor în construcţii coerente, adică într-o *formă* textuală anume.

b. *Nivelul logic*, adică al relaţiilor în care sunt puse cuvintele menţionate (cu determinanţii lor) constituie *coerenţa sensului direct* (denotativ) al poeziei, sens lapidar, aforistic exprimat în versul 8: „Dragostea-i unica vecie dată nouă". Urmărind mai îndeaproape organizarea sintagmatică instrinsecă a textului, constatăm că ea are o primă parte (versurile 1-7) constatativă, în care sunt consemnate observaţii generale privind modul în care oamenii (comuni) îşi percep existenţa („aşa-n neştire"), lamentându-se („mereu cerşim vieţii ani mulţi", „ne plângem") de efemeritatea lor („de piericiunea noastră"), ignorând esenţialul, pentru ca, în continuare, în versurile 8 şi 10, să formuleze, sentenţios, un adevăr axiomatic („Dragostea-i unica vecie dată nouă" şi „Minunile iubirii n-au stavile pe lume"). Versurile 11-14 aduc o referire la mitul biblic al învierii din morţi a lui Lazăr, una din minunile lui Isus, ca argument ilustrativ pentru pertinenţa sentenţiilor menţionate. Grafematic, textul este aşezat monolitic în pagină, fără a respecta dispunerea versurilor în strofe separate de spaţii albe, aşa cum ar cere-o textualizare clasică a speciei numită *sonet*. Faptul constituie una din notele originale ale poetului nostru, sub aspect prozodic.

Menţionăm că, la acest nivel al coerenţei sensului direct, *literal*, degajat din organizarea sintagmatică a textului, nu putem vorbi de *literaritatea* lui. Aici avem numai premisele (semnificaţii parţiale) pentru constituirea semnificaţiilor poetice.

c. *Nivelul figurativ* este cel în care cuvintele designând observaţii, fenomene, evenimente invocate devin, pe baza principiului similitudinii, *semne* poetice, prin convertirea lor la statutul de figuri, care trimit la un alt înţeles, oarecum diferit de

Scanned with OKEN Scanner

sensul logic (literal). Cuvinte şi expresii precum *cerşim* (ani mulţi de la viaţă), „aşa-n neştire", *ne plângem, piericiunea, se veştejeşte, altoiul şubred, sevă nouă, gheaţă, cremeni, minunile iubirii", vecie, ca Lazăr* alcătuiesc nivelul elementelor de figuraţie literară (*comparaţii* – una din ele, cea din versurile 11-14, e dezvoltată – *o personificare* amplă, excepţională, cu potenţialitate simbolică gravă: „Se veştejeşte Timpul în noi" – şi mai multe *metafore simbolizatoare* cu mare forţă de sugestie – *„piericiunea* noastră", „altoiul şubred", „Dragostea – *vecie*"), nivel în măsură să ne trimită la un *semnificat de grad superior, îmbibat de o puternică emoţie existenţială, patetic exteriorizată în final*, componentă a *sentimentului iubirii*, trăit, incandescent, de poet („Tot m-aş scula din moarte ca să alerg la tine"). Neutralitatea sensurilor denotative de la nivelul logic al textului este depăşită, poezia devine caldă, intensă şi înfrigurată *emoţie* prin procesul transfigurării, observabil la nivelul primei trepte de figurare.

d. *Nivelul celei de-a doua trepte a procesului de figurare* (analogic) este constituit de *elementele metaforico-simbolice*, deja menţionate, la nivelul figurilor. Metafora *„piericiunea* noastră" sugerează ideea *efemerităţii* existenţei noastre, idee rotunjită, în continuare, de metafora personificatoare „Timpul" (scris cu *iniţială majusculă*, semnificant parţial din compartimentul grafematic), care „se veştejeşte în noi" şi de metaforele imediat următoare: *„altoiul* şubred" (conotaţia ideii de energie revitalizantă de care are nevoie fiinţa noastră efemeră pentru a atinge absolutul, eternitatea). Metafora *altoiului* induce ideea centrală a poeziei şi anume că *Dragostea* (cuvânt scris, de asemenea, cu iniţială majusculă) este unica *vecie* (metaforă) dată omului, fiinţă trecătoare, iar metaforele *gheaţă* şi *cremeni* sugerează incapacitatea noastră de a înţelege rostul adevărului atât de clar exprimat în versurile 8 şi 10. Comparaţia amplă din versurile 11-14, inspirate de anecdota biblică, exprimă, transparent, concluzia confesiunii lirice: iubirea este o energie revitalizantă, dar ea conţine şi un sens mai profund.

e. *Nivelul tropologic* sau acela al paradigmelor general-umane, sintetizând procesul devenirii conotaţiilor înregistrate prin sondajul în nivelele anterioare, implică profunde şi complexe semnificaţii spirituale privind existenţa noastră în lume, în Univers. La acest nivel, poeziei *Sonet CLXXXIII* i se pot detecta, în funcţie de sistemele de referinţă adoptate, diversele semnificaţii:

1. Evident, putem citi acest text *ca poezie erotică*, luând-o ca una din foarte multele poezii pe această temă scrise de poet. Ciclul din care face parte, *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare* (1964), este dominat de tema iubirii, de un Eros bivalent (înger şi demon), adorat spiritual şi senzual, aspiraţia, setea de nemurire aflându-se pretutindeni, ca şi la Shakespeare. Cum s-a mai spus, Voiculescu obţine efecte surprinzătoare din *interpretarea plastică a sentimentului iubirii*, cum se poate constata şi în sonetul discutat aici. Referindu-se la întregul ciclu, Ştefan Augustin Doinaş spune că „Ideaţia şi sentimentul se logodesc, aici, în mod desăvârşit stimulându-se reciproc". Înţeles deci ca poezie erotică, *Sonet CLXXXIII* (183, continuând numărătoarea de la 154, de acolo de unde a lăsat-o Shakespeare) dă expresie poetică unui sentiment intim, totodată general-uman. Sentimentul iubirii, textualizat prin forma consacrată a *dialogului imaginar* cu persoana iubită, este intens potenţat emoţional şi reflexiv, revelându-şi marea lui fascinaţie şi persistenţă. Prin dragoste ne definim ca fiinţă, ne simţim parte a creaţiei, împăcaţi cu condiţia noastră trecătoare, mântuiţi din nelinişti.

2. Putem citi sonetul ca *poezie cu implicaţii filosofice*. Existenţa umană, ne sugerează textul, este un element care aparţine *fenomenalităţii*, planului relativităţii, al aparenţelor, în care putem surprinde anumite semne ale Absolutului, prin mijlocirea intuiţiei revelatoare.

Scanned with OKEN Scanner

În această „lectură", două metafore sunt cu totul semnificative: *Timpul*, care conotează *temporalitatea* existenţei umane, caracterizată prin succesiune, curgere, trecere (El, Timpul, „se vestejeşte *în noi* ca floarea-n glastră") şi eternitatea, care sugerează *timpul absolut*, caracterizat prin încremenire, stagnare, purificat de orice contingentă. Timpul (ca durată) e un fragment al eternităţii, e „rupt" din aceasta, cum spune poetul, pentru a curge, a se desfăşura în succesiunea existenţei fenomenale. Eternitatea (Absolutul) exercită o adevărată fascinaţie asupra existenţei în durată, deci asupra Timpului „rupt" din ea, care râvneşte la reintegrarea în eternitate („el vrea tărâm asemeni" din care „să-şi tragă sevă nouă"). Dar dorul reintegrării („altoiul şubred"), poate fi supus ratării („Noi îl primim cu *gheaţă* şi-l *răsădim în cremeni"*), dacă nu e generat de forţa miraculoasă (făptuitoare de minuni) a *Dragostei* („Minunile iubirii n-au stavile pe lume"). Naufragiul în tentativa atingerii Absolutului (a „veciei" noastre pământeşti) se datoreşte incapacităţii celor mai mulţi dintre noi de a intui *esenţele* învăluite în *aparenţe*. Dragostea este înţeleasă astfel ca o energie cosmică prin care putem să atingem eternitatea. Deci, în această posibilă lectură, sonetul în discuţie ar implica şi ideea *simţită, trăită intens interior*, că numai prin iubire ne putem izbăvi de angoasele pricinuite de efemeritatea noastră. Iubirea capătă astfel o semnificaţie *sacră*, este asemenea unei instanţe generatoare de minuni, asemenea lui Isus, cel care l-a înviat pe Lazăr.

3. În fine, acest sonet poate fi interpretat şi ca *poezie cu implicaţii mitice*, dacă ne concentrăm atenţia asupra versului 10: „Minunile iubirii n-au stavile pe lume" şi dacă, prin metafora „minunile iubirii", ne ducem cu gândul la personificarea ei mitologică, la *Eros*. Astfel, *Eros* (iubirea) apare, în poezie, ca *arhetip*, ca model primar, ca prototip al originii Universului, al apariţiei vieţii, ca element esenţial al unui *scenariu originar*. Imaginea lui Eros, substituită în poezie de cuvintele *iubire* şi *Dragoste* (sinonime), ne trimite apoi la cuplul primordial (Adam şi Eva), plasat în binecunoscutul scenariu biblic, alături de *Şarpe* (personaj influenţator-sfătuitor) şi *Pomul oprit* (simbol al *dragostei* şi al *cunoaşterii*, mai bine zis al posibilităţilor prin care omul poate deveni nemuritor, etern). Exprimându-ne paradoxal, putem spune că, descoperind *iubirea*, cuplul originar (deci *arhetipul* care stă la baza curgerii existenţei omeneşti) *a intrat în stăpânirea secretului de a vieţui etern în limitele efemerităţii*, căci ce altceva poate însemna versul 8, la nivelul unei interpretări profunde, antrenând miturile străvechi ale omenirii?

În final, încă o precizare: interpretările la care am ajuns, urmărind procesul de semnificare poetică în sonetul comentat, nu sunt divergente, ci complementare.

Scanned with OKEN Scanner

OCTAVIAN GOGA

Oltul – imagine poetică şi procedee figurative

Consideraţii de ordin teoretic

A devenit un truism faptul că *arta* este o modalitate de cunoaştere, care, spre deosebire de *ştiinţă*, realizează această importantă funcţie prin *imagini sensibilizatoare*. Arta în general, *poemul* (opera literară) constituie modalitatea de a introduce esenţa lucrurilor în conştiinţa umană, mijlocul cu care omul a putut cuprinde, treptat, firea lucrurilor. Poetul Hölderlin formula ideea că „poezia constă în a întemeia existenţa cu ajutorul verbului", adică al *cuvântului*, dar nu al oricărui cuvânt, ci al acelui grai care „aduce la lumină (adică în conştiinţă) esenţa tuturor lucrurilor", idee pe care un teoretician al artei, precum Herbert Read, îşi clădeşte interesanta sa carte, *Imagine şi idee*.

Demersul ştiinţific sintetizează esenţa lucrurilor în *concepte* (noţiuni), care sunt rezultatul unor complexe operaţii ale gândirii. Cunoaşterea poetică realizează această sinteză în *intuiţii-expresii* (cum se exprimă Croce). Esteticianul italian susţine, în mod pertinent, credem, că nu se poate face vreo deosebire între *intuiţie* şi expresie, că orice intuiţie sau reprezentare autentică este totodată şi *expresie*, că *activitatea intuitivă are intuiţii* în măsura în care le exprimă. După cum se vede, Croce acordă o semnificaţie mai largă termenului *expresie*, care, în mod obişnuit, se aplică numai expresiei verbale. Continuându-şi ideea, el precizează că există şi expresii neverbale, cum sunt cele de formă, de culoare, de sunet: „Intuiţia şi totodată expresia unui pictor sunt picturale; cele ale unui poet sunt verbale. Dar fie că e picturală, verbală sau de altă natură, nici o expresie nu poate fi lipsită de intuiţie, căci este partea intrinsecă a intuiţiei" (vezi *Estetica, ştiinţă a expresiei şi a lingvisticii generale)*. În lumina acestor distincţii, apare, destul de clar, faptul că *imaginea poetică*, modalitatea de a surprinde şi a capta „esenţa lucrurilor", complementară (şi nu opusă) conceptului ştiinţific, este o *intuiţie-expresie* subiectivă, o *modelare* specifică a relaţiei subiect-obiect, a relaţiei poetului cu lumea, în care expresia poetică e parte intrinsecă a intuiţiei.

Pentru a înţelege natura şi structura imaginii poetice sunt necesare, în continuare, câteva precizări teoretice, menite să înlăture unele confuzii întâlnite încă destul de des.

Cuvântul imagine ne trimite, numaidecât, cu gândul la o „reprezentare" anume, la ceva din domeniul strict *vizual*, la ceva care poate fi plasticizat. Trebuie să înţelegem, în consecinţă, că imaginea poetică presupune, ca o condiţie *sine qua non*, ca atribut indispensabil, plasticitatea, adică virtutea de a evoca, de a sugera o anume obiectualitate? Nu neapărat. *Ut pictura poesis* este doar unul din modurile de a

Scanned with OKEN Scanner

înţelege universul imaginar al poeziei, care a dominat în anumite epoci literare (în poeticile clasicismului). Poezia modernă impune o viziune mult mai nuanţată şi complexă asupra *imaginii poetice*, ceea ce obligă teoria literaturii la formularea unor precizări de mare importanţă pentru procesul receptării fenomenului literar contemporan. Arta modernă şi postmodernă, în general vorbind, nu se mai supune principiului figurativ. Ea este, în mare parte, nonfigurativă. Atunci, cum poate fi înţeleasă, în asemenea circumstanţe, imaginea artistică, dat fiind că ea nu mai trimite imaginaţia receptorului la o imagine concret-senzorială clară, obiectuală? În poezia modernă întâlnim o imagine poetică unde plasticitatea nu este decât o *potenţialitate* vagă, ceva de felul unei „impresii" figurative. De fapt, aceasta şi este imaginea poetică autentică, textualizată prin cuvinte. În poezie, cuvintele îşi pierd referirea obiectului, dobândind, în schimb, în plus faţă de cea intuitivă, şi un *conţinut afectiv*, ceea ce înseamnă că ajung să însemne mai mult decât indică semnificaţia lor noţională. Acesta este un adevăr elementar, care trebuie să ne determine a înţelege *imaginea poetică* drept o *unitate autonomă*, un complex unitar de stări *perceptiv-intuitive* şi *emoţional-reflexive*, fie că e vorba de *imaginea tradiţională*, evident configurativă, fie că avem în vedere *imaginea modernă*, numită de unii teoreticieni *vizionară*, pentru că poartă în ea doar „schiţe" figurative, *asociaţii de impresii* ale unor imagini obiectuale.

În perspectiva teoretică modernă, *imaginea* aşa-numită *tradiţională* este una *plastic-reprezentativă*, cu o structură evident „raţionalistă" (Carlos Bousoño), în cadrul căreia o asemănare *obiectivă* precede şi condiţionează *emoţia* (spre exemplu, în expresia „păr de mătase", asemănarea fizică *e în obiecte*, adică aparţine lumii obiective). *Imaginea vizionară*, întâlnită în poezia modernă, se bazează nu pe o judecată implicită, anterioară efectului emotiv, ca în imaginea tradiţională, ci pe asemănarea *impresiei* provocate, pe *sentimentul asemănării emoţionale*, emoţia fiind *independentă* şi *prealabilă* recunoaşterii intelectuale a asemănării obiective. Cu alte cuvinte, imaginea vizionară implică o *asemănare simţită ca emoţie interioară* între planuri, şi nu o asemănare obiectuală (de exemplu, spune Bousoño, în versul lui Vicente Aleixandre „Goliciunea ta se oferă ca un râu scăpând năvalnic", în care se evocă un nud de fată, poetul îndepărtează asemănarea fizică, perceptibilă imediat de către raţiune, între râu şi fată, în favoarea unei asemănări bazate pe *impresia* pe care ambele o produc, impresia de *prospeţime* şi de *naturaleţe*).

Se impune să mai reţinem, în continuare, o altă precizare de o deosebită importanţă pentru înţelegerea modului în care imaginea poetică se înfiripă, în instanţa subiectivă a receptorului (cititorului) unui poem. Trebuie să distingem între *imaginile contextuale* şi *imaginea ca întreg* dintr-un poem (poezie). Ultima este o imagine *unificatoare, integratoare*, aceea către care converg toate imaginile integrate discursului liric, ca nişte afluenţi care se revarsă în matca unui fluviu şi care implică semnificaţia sau semnificaţiile generalizatoare. Imaginile din cadrul contextului, *plasticizatoare* sau *revelatoare*, sugerate de procedeele limbajului poetic (epitete, comparaţii, personificări, metafore etc. etc.), conduc spre *imaginea integratoare*, care poate configura *unitatea unei poezii întregi*. Prin urmare, *manifestarea lingvistică*, sau ceea ce numim, frecvent, *discurs poetic* (adică totalitatea procedeelor artistice utilizate, totalitatea figurilor, indiferent de comportamentul ocurenţei lor: sonor, grafic, morfo-sintactic, semantic, compoziţional) este aceea care distribuie, pe parcursul confesiunii (enunţării) lirice imagini contextuale care tind spre integrare în imaginea literară unificatoare. Luate separat şi analizate în sine, fără a urmări *relaţiile* dintre ele şi „direcţia",

Scanned with OKEN Scanner

„orientarea" lor subtextuală, cum se întâmplă, adesea, în cadrul comentariilor desfăşurate mai ales în context şcolar, şi nu numai, *imaginile la vers* (parafrazând o sintagmă a lui Marin Sorescu) nu avea pot decât o relevanţă poetică limitată sau una strict ştiinţifico-didactică, vizând, spre exemplu, explicarea mecanismului constituirii unei figuri poetice. Numai urmărirea *relaţiilor* poate fi relevantă pentru sesizarea unităţii imaginii poetice de ansamblu. Apoi, distincţia între *tropi* şi *figuri de stil*, cu adânci rădăcini în poetica tradiţională, nu are nici o relevanţă practică pentru ceea ce se petrece în actul intim al creaţiei, ca şi în acela al receptării imaginii artistice. De aceea, preferăm să spunem că în textualizarea imaginii poetice creatorul utilizează *procedee retorice* sau procedee de limbaj aparţinând diferitelor planuri ale limbii (fonetic, semantic, morfo-sintactic, grafematic etc.). Termenului „figură" trebuie să-i atribuim sensul general de *procedeu*, de element tehnic al limbajului artistic. În acest sens, putem spune că *blancul* (spaţiul alb) dintre strofele unui poem sau *caligramele* sunt „figuri" grafematice, că *metafora* este o „figură" semantică, că *prolepsa* şi *analepsa* sunt „figuri" de compoziţie (de organizare a enunţului poetic).

Reluăm ideea că într-o imagine (fie că avem în vedere imaginea contextuală, fie că e vorba de imaginea de ansamblu) cuvintele (procedeele retorice) nu sugerează numai lucruri vizibile, ele trădează, frecvent, mai ales în cazul imaginilor revelatoare (vizionare), alte performanţe. *Sintezele* imaginilor (indiferent de tipul lor) dezvoltă mai mult decât ceva vizibil, insinuează (sugerează) o relaţie sufletească, o nuanţă strict subiectivă, emoţional-reflexivă. Spre exemplu, în sintagma poetică: „stea tremurândă a depărtărilor", figura sensibilizatoare „stea *tremurândă*" sugerează, pe lângă elementul configurativ, plastic, de mai mică relevanţă poetică, o stare emoţional-reflexivă, atribuită, prin epitetul personificator, stelei, şi anume, o înfrigurare admirativă în faţa imensităţii cosmosului, afină cu sentimentul sublimului. Vom invoca, în continuare, cele spuse de Wolfgang Kaiser în această privinţă: „la receptarea unei limbi literare, care îşi evocă în permanenţă obiectele, aceste obiecte nu sunt realizate defel de către cititor în mod vizibil. Atitudinea faţă de limbă este principial alta decât cea faţă de pictură. Într-adevăr s-ar produce un haos de imagini, aşa cum nici filmul derulat în tempo-ul cel mai rapid nu l-ar putea produce, dacă cititorul sau auditorul ar realiza indicaţiile şi aluziile lingvistice, mai cu seamă că ele sar tot timpul în sectoarele cele mai eterogene". În procesul receptării unei poezii, procedeele figurative ajută la naşterea a „ceva cu caracter de imagine". Ni se atrage atenţia astfel că termenul „imagine", atunci când este aplicat la elemente lingvistice, „se dovedeşte a fi o metaforă nu întru totul neprimejdioasă" (*Opera Literară*, Univers, Bucureşti, 1979, pp. 181-182). Iată de ce *imaginea lirică* poate deveni cu uşurinţă *simbol*.

În procesul receptării, intrând în contact cu procedeele retorice din planul discursului liric, cititorul are, spontan, o serie de intuiţii parţiale (sugerate de imaginile contextuale), care îl conduc, treptat-treptat, spre comprehensiunea poemului ca ansamblu, ca organism, spre o intuiţie (imagine) totală, care nu e o sumă a celor parţiale (deşi e construită pe baza lor) şi care – atenţie! – e inexprimabilă. Rezultă din cele spuse că „îndărătnicia" de care dăm dovadă în a fixa, în limbaj denotativ (critic), imaginea totalizantă dintr-o poezie (inefabilă prin natura sa) este o paradoxală vanitate. Ea nu se poate justifica decât prin raţiuni euristice. Este şi motivul pentru care, în cele ce urmează, vom încerca să arătăm cum se ajunge de la cuvânt, altfel spus, de la procedeele retorice ale limbajului, la imaginea poetică de ansamblu, pornind de la un text poetic binecunoscut.

Scanned with OKEN Scanner

Interpretare de text

În această patetică poezie, discursul liric se instituie ca o revărsare torenţială de elemente verbale figurative (epitete, comparaţii, personificări metaforizante, invocaţii, imprecaţii şi exclamaţii) ale căror componente plastic-sensibilizatoare de adâncime, cu evantaiul lor de nuanţe emoţional-reflexive, converg, ca nişte afluenţi ai unui râu, în matca imaginii unificatoare, care este aceea sugerată de metafora simbol personificatoare a *Oltului*, prezentă şi în titlu. Privit în ansamblul său, enunţul verbal are aspectul unei replici ample, extrasă dintr-un dialog imaginar al poetului cu Oltul, râu ce străbate chiar inima ţării noastre. Prozodic, enunţul poetic este compartimentat în nouă unităţi strofice, care, având în vedere numărul versurilor componente, sunt nişte octave, cu rimă încrucişată (versurile 2-4 şi 6-8 rimând sistematic).

Fiecare dintre cele nouă strofe are, ca nucleu imagistic, un *procedeu* (figură)-*cheie*, în jurul căruia (căreia) gravitează câte o micro-constelaţie de procedee (figuri) sensibilizatoare (epitete, comparaţii, personificări, metafore, invocaţii etc.). Toate aceste cuvinte sau *figuri-cheie* constituie, împreună, *canavaua imaginilor contextuale*, din care se va revărsa splendoarea imaginii integratoare.

Prima strofă are ca *imagine-pivot* nunta, săvârşită în „dimineaţa" unei „clipe milostive", între „bătrânul Olt" şi etnia românească, cu „necazul" şi „veselia" acestei etnii (suită de figuri din constelaţia *nunţii*).

A doua strofă impune receptorului *imaginea-cheie* a *„cetăţuii* de apă", susţinută de constelaţia unor figuri contextuale precum: „cântecele noastre" care „dorm"; „tăinuita jale a visurilor noastre" care „fierbe" în valurile râului; „comoara lacrimilor noastre"; „cel mai scump nisip".

În strofa a treia, întâlnim imaginea contextuală a „sânului" râului frate, rotunjită de imaginile subalterne ale „fetelor fecioare"; ale „nevestelor/ cu şorţul prins în cingătoare", ale „păstorilor cu gluga albă" şi ale „cântecelor" şi „lacrimilor" duse de „valul" călător al apei.

Strofa a patra impune imaginea *„drumeţului* bătut de gânduri", personificare a curgerii apelor râului pe pământul strămoşesc, râu a cărui „undă *gânditoare*" duce *„durerea* unui neam ce-aşteaptă o dreaptă *sărbătoare*".

A cincea strofă conţine ca imagine-cheie pe aceea a *haiducului*, „frate plânsetelor" şi al „răzvrătirii" noastre, urlând „tăriilor" „amarul mâniei" sale „înfricoşate".

A şasea strofă scoate în relief imaginea „strigării de tată" a Oltului, chemare adresată „oştirilor cu coifuri de aramă", „feciorilor mândrei Cosânzene".

Strofa următoare reliefează imaginea Oltului ca *„mare meşter"* în arta bătăliilor de apărare a fiinţei naţionale, ca luptător-frate, care zdrobeşte în praf „arama" potrivnică şi frânge „zăgazul" împilărilor, cu „măreţul" său „grumaz de unde", trecând prin „văile afunde".

Revenind la a patra strofă, observăm că primele versuri sugerează imaginea *înlănţuirii Oltului* („Neputincios pari şi tu astăzi –/ Te-a încins cu lanţuri împăratul"), iar în ultimele, imaginea complementară a *înlănţuirii românilor* („Ca unda ta strivită, gemem/ Şi noi, tovarăşii tăi buni") urmată de o *invocaţie* patetică, o chemare la răzbunare („Dar de ne-om prăpădi cu toţii,/ Tu, Oltule, să ne răzbuni!").

Scanned with OKEN Scanner

Strofa a noua dă expresie, continuând invocaţia din strofa precedentă, *unei imprecaţii*, procedeu retoric prin care se prefigurează o *imagine eshatologică*, apocaliptică, cu sens regenerator („Să verşi păgân potop de apă/ Pe şesul holdelor de aur ; / Să piară glia care poartă/ Înstrăinatul nos' tezaur ; / Ţărâna trupurilor noastre/ S-o scurmi de unde ne-ngropară/ Şi să-ţi aduni apele toate –/ Să ne mutăm în altă ţară ! ").

Recitind textul, cu atenţia concentrată asupra *metaforelor-pivot* din fiecare unitate strofică (într-o lectură tabulară deci), obţinem sinteza lor, adică imaginea integratoare, unitară, a întregului poem, care e aceea a *Oltului frate*. E o imagine-simbol, textualizată printr-o puzderie de imagini locale, subordonate unei *ample personificări* metaforizante, cu multiple potenţialităţi simbolice. Intuirea şi nuanţarea acestor potenţialităţi sunt operaţii ale unui complex proces hermeneutic, în care un rol deosebit îl are gradul receptivităţii poetice a cititorului. Cu aceste operaţii pătrundem pe teritoriul delicat al *interpretării* imaginii poetice, al aproximării semnificaţiilor sugerate de aceasta. Noi nu ne-am propus, aici, decât să explicităm, printr-o analiză detaliată a textului poetic luat ca exemplu, procesul infiripării *imaginii poetice integratoare*, prin aportul imaginilor contextuale, relevate de procedeele retorice specifice limbajului poetic. Interpretarea va trebui să nuanţeze semnificaţia esenţială a imaginii de ansamblu, anume că *Oltul conotează existenţa istorică a românilor într-un spaţiu precis determinat*, existenţă care, privită din perspectivă filosofică, stă sub semnul tragicului.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

TRISTAN TZARA

De la primele poeme (1912-1915) la *Cântecul unui dadaist*

1. Tristan Tzara (Samuel Rosenstock) – 1896-1963, născut la Moineşti (Bacău) – este unanim considerat principalul promotor al mişcării de avangardă dadaiste, având ca dată de pornire anul 1916, când a avut loc „insurecţia de la Zürich" a grupului de tineri intelectuali din care făceau parte, între alţii, Marcel Iancu, Hugo Ball, Hans Arp, Richard Huelbsenbeck, Emmy Hennings, M. Oppenheim. Mişcarea *Dada* şi-a primit numele printr-un joc al hazardului, din introducerea la întâmplare a cuţitului de tăiat hârtie într-un *Larousse*, care s-a deschis la cuvântul *Dada*, fără vreo semnificaţie precisă („Cheval, dans le langage des enfants. Fig. et. fam.: C'est son dada, c'est son idée favorite"). Grupul publică întâi *Le Cabaret Voltaire* (iunie 1916), apoi buletinul *Dada* (iulie 1917-mai 1919) şi *Cannibale* (1920). Aceste publicaţii vor influenţa direct seria de reviste avangardiste apărute în România începând din iunie 1922, când se publică primul număr al *Contimporanului*, continuând cu *Clopotul*, *75 H.P.*, *Punct*, *Integral*, *Urmuz*, *Alge* etc.

Prin atitudinea sa violent contestatară, avangardismul literar, fenomen de manifestă *ruptură* faţă de literatura vremii, a stârnit, evident, reacţii adverse în epocă, deşi curentul nu făcea decât să se supună unei legi dialectice care acţionează, imperturbabil, în procesul devenirii literaturii, şi anume, legea negării valorilor standardizate, orientată spre afirmarea altora noi. Înainte de a fi un fenomen precis determinat istoric, *avangardismul* reprezintă *o stare de spirit*, ale cărei caracteristici sunt marcate, doct şi argumentat, de Adrian Marino, în utilul său *Dicţionar de idei literare* (Editura Eminescu, Bucureşti, 1973). Spiritul avangardist s-ar caracteriza prin următoarele trăsături: *conştiinţa inovaţiei literare*; *conştiinţa sincronizării* cu viaţa imediată, actuală; *larga deschidere spre viitor*; *programatic* („manifestul devine un adevărat gen literar" şi „frecventat ca atare"); *atitudinea rebelă* faţă de formele sclerozate, „academice", oficioase, faţă de ceea ce e vechi în literatură şi artă, dar nu numai; *atitudine nihilistă*, „care se manifestă de predilecţie prin scandal"; *intolerant*, *fanatizant*, eşuând iremediabil într-un *dogmatism sui generis*, cu tendinţă spre *autodizolvare* (autonegare). Sintetizând la maximum, esenţa *spiritului de avangardă* ar putea fi identificată cu *negaţia* şi *revolta*, atitudini întâlnite, în diverse grade de manifestare, şi în programele revistelor de avangardă româneşti descinzând din *dadaism*.

2. Înainte de a proclama, zgomotos, dadaismul, Tristan Tzara a început prin a scrie versuri în limba română, publicate mai întâi în revista *Simbolul*, întemeiată în 1912, împreună cu I. Vinea şi cu ajutorul colegului său de liceu, Marcel Iancu, care

se îngrijea de partea grafică a publicaţiei. Semnând cu pseudonimul S. Samyro, foarte tânărul poet versifica, în manieră minulesciană, „dând iama prin toată recuzita simbolismului", cum se exprimă Ov.S. Crohmălniceanu (*Literatura română între cele două războaie mondiale*, II, Minerva, Bucureşti, 1979, p. 366): „franc spus, poeziile sunt proaste. Nimic în epigonismul lor sârguincios nu anunţă un incendiator", scrie Crohmălniceanu. Lucrurile se schimbă însă radical o dată cu poeziile publicate câţiva ani mai târziu, în *Noua revistă română* (1915) şi *Chemarea* (1915), cu titluri precum: *Verişoară, fată de pension*, *Vacanţă în provincie*, *Furtuna şi cântecul dezertorului*, unde notele epigonarde din versurile publicate în *Simbolul* dispar, lăsând locul unui limbaj aflat în căutarea propriului profil.

În exegeza operei lui Tristan Tzara, o dată cu traducerea şi publicarea de către Claude Sernet, la Paris, a primelor poeme (*Les premiers Poèmes*, 1965), s-a lansat ideea că inventatorul lui *Dada* (1916) nu ar fi în vreun raport structural cu cel care publica poezii precum cele menţionate, în revistele româneşti (1915). Claude Sernet susţinea că primele poeme ar fi o pregătire „în secret" în vederea negaţiei dadaiste. În recenzia făcută volumului alcătuit de Sernet, Henri Béhar nu găsea nimic „predadaist", adăugând, mai târziu, că aceste poeme simboliste ar marca doar dezordinea şi neliniştea unei voci în formare. În lucrarea *Avangardismul poetic românesc* (1969), Ion Pop afirmă că poemele lui Tr. Tzara dinainte de 1916 sunt „o încercare de a se submina bazele vechii poezii" (pp. 151-152); „sunt simptomele unei tulburări a lirismului care, pentru curentele de avangardă viitoare, va constitui scopul fundamental" (p. 155). Matei Călinescu, în studiul introductiv la *Antologia literaturii române de avangardă*, întocmită de Saşa Pană (E.P.L., 1969), e de părere că unele poezii din *Chemarea* „au, fără îndoială, o secretă semnificaţie polemică, traducând o voinţă juvenilă de a sfida inerţiile gustului", având în vedere, îndeosebi, expresia poetică, „eliberată de constrângerile prozodiei tradiţionale şi acelea ale logicei şi sintaxei uzuale" (p. 17). Criticului amintit i se pare interesant de subliniat şi un alt fapt, anume că, deşi evoluţia este evidentă, nu se poate vorbi de o soluţie de continuitate între versurile juvenile în româneşte ale lui Tristan Tzara şi acelea în franceză, ulterioare aşa-numitei „insurecţii de la Zürich" (p. 18). Contrar acestei păreri, Tzara însuşi, într-o scrisoare adresată lui Saşa Pană (în 1933), editorul versurilor sale româneşti (*Primele poeme ale lui Tristan Tzara*, Editura Unu, 1934), afirmă ideea continuităţii destinului său poetic, drept răspuns la propunerea ca titlul culegerii să fie *Poeme de dinainte de Dada*. Acest titlu, scrie Tzara, „ar presupune, în persoana mea poetică, dacă mă pot exprima astfel, un fel de ruptură, datorită a ceva care s-ar fi produs în afară de mine (izbucnirea unei credinţe simili-mistice, ca să spunem aşa: dada), dar care, propriu-zis, n-a existat niciodată, pentru că s-a păstrat continuitate în toate acestea, continuitate prin şocuri mai mult sau mai puţin violente şi determinate, dacă vrei, dar continuitate şi întrepătrundere, chiar dacă legate în cel mai înalt grad de o reuşită latentă". (Scrisoarea este citată de Claude Sernet, în studiul introductiv la volumul de traduceri din poemele româneşti ale lui Tristan Tzara, menţionat mai înainte, Paris, Editions Seghers, 1965.) Deci, continuitate, nu ruptură, după aprecierea poetului. Poate că mai nimerit ar fi să se spună *continuitate prin şocuri*, unul din ele chiar violent (*Dada*), bulversant. Ov.S. Crohmălniceanu se exprimă mai categoric în legătură cu relaţia dintre primele poeme scrise în româneşte şi faza dadaistă: „Aceste versuri, scrise toate înaintea plecării la Zürich (...), sunt, neîndoios, texte predadaiste", pentru că, argumentează criticul, „le stăpâneşte gustul frondei, identificabil

Scanned with OKEN Scanner

în frecventele declaraţii destinate să indigneze simţul moral burghez". Marin Mincu, în studiul introductiv la antologia *Avangarda literară românească* (Minerva, Bucureşti, 1983), pe urmele lui Henri Béhar şi ale lui Ion Pop, afirmă că în poeziile anterioare evenimentului din 1916, „programul viitor se afla în starea de latenţă, aşteptând doar timpul şi locul potrivit pentru a fi lansat". În studiul „Primul Tzara", din *Caiete critice*, număr dublu (1996), consacrat centenarului naşterii poetului, Eugen Simion reia, în general, opiniile criticilor citaţi, observând debutul epigonic, sub semnul simbolismului târziu, dar repede emancipat de trucurile recuzitei sastisite a acestui curent, anunţând un talent ieşit din comun, cu predilecţie orientat spre modernizarea motivelor şi a discursului poetic (desolemnizarea liricii prin deschidere nelimitată spre cotidianul derizoriu, elementele de figuraţie şocante).

Ideea comună tuturor opiniilor menţionate este că poeziile anterioare momentului Zürich pregătesc fenomenul *dada*, prin implicata atitudine nonconformistă faţă de modul în care era gândită şi practicată literatura în epocă. Tzara încearcă o desolemnizare a temelor tradiţionale ale poeziei, în manieră polemică, deocamdată destul de moderată, arătându-se receptiv faţă de teme şi motive ale derizoriului vieţii cotidiene şi faţă de înnoirile limbajului poetic.

A califica, tranşant, primele sale poezii ca „texte predadaiste", cunoscând importanţa capitală acordată de dadaism hazardului în procesul creaţiei, constituie o exagerare. Afirmaţia nu poate fi susţinută de texte, fără a cădea în pericolul de a le supune unui proces interpretativ procustian. Aceste texte „preavangardiste" au, în ciuda unor evidente inovaţii formale, o organizare, o anumită coeziune poetică, fapt ce le menţine în limitele unei poezii inteligibile, mai precis, cu *sens*, aşadar, cu o anumită *orientare interioară* spre ceva unitar ca manifestare lirică, ceea ce distonează cu abracadabranta bolboroseală a aşa-numitului „limbaj dadaist", supus hazardului. Aceste poezii indică, fără tăgadă, un talent, care îşi va dezvălui, plenar, virtuţile în poeziile de după convulsiunile sterile în plan artistic ale momentului *dada*, în versurile scrise în franceză, după 1922. De aceea, credem, în opoziţie cu opinia mai înainte menţionată a lui Matei Călinescu, că *există o continuitate adevărată între primele poeme în româneşte ale lui Tzara şi acelea în franceză, de după consumarea crizei dada*, aşa cum căuta să atragă atenţia însuşi poetul, în citata scrisoare din 1933, adresată lui Saşa Pană. Suntem înclinaţi să considerăm momentul *Dada* ca expresie a unei crize de identitate poetică, manifestată turbulent, împotriva tuturor limitelor constrângătoare, *nu fără o subtextuală intenţie strategică*, vizând, cu îndreptăţire, desigur, pregătirea unui destin literar distinct. Nu trebuie ignorat *spiritul de confrerie* în care a acţionat, în acest sens, grupul de intelectuali insurgenţi de la Zürich, legaţi, temporar, de aceleaşi idealuri (politice, artistice), dar nu numai.

Toţi comentatorii primelor poezii scrise în româneşte de Tristan Tzara au semnalat elementele novatoare care marchează aceste texte. Lăsând la o parte poeziile juvenile, publicate în *Simbolul* (1912), epigonard-simboliste, şi luând în considerare pe acelea din *Noua revistă română*, *Chemarea* (1915) şi alte câteva, editate de Saşa Pană, observăm că ele au impus observaţiei critice destule trăsături care aveau să contureze, peste câţiva ani, prin contribuţia unor talentaţi poeţi, *profilul poeziei moderne româneşti*. Precizăm, *nu al dadaismului*, ca fenomen de avangardă, pentru că *această mişcare*, ca de altfel întregul avangardism românesc, *nu s-a tradus în realizări efectiv-valide în planul creaţiei artistice*, el menţinându-se doar în plan programatic. Istoria avangardismului este istoria apariţiilor de programe, de -isme, unele mai

Scanned with OKEN Scanner

şocante ca altele (*dadaism*, *constructivism*, *integralism* etc.). Meritul avangardei programatice rezidă în proclamarea spiritului nonconformist, menit, în perspectivă, să stimuleze originalitatea creatoare, sincronizarea poeziei româneşti cu spiritul modern al literaturii occidentale. Persistând însă într-o înverşunată ostilitate faţă de conformism, ea sfârşeşte, paradoxal, într-un *conformism al nonconformismului*. Poezia românească modernă din deceniile trei şi patru ale secolului nostru datorează avangardei, începând cu *dadaismul*, mult, printre precursori numărându-se, la loc de frunte, şi Tristan Tzara, descendent al lui Urmuz, sub a cărui influenţă se află primele sale poezii şi cele câteva texte din faza dadaistă, în special *La Chanson d'un dadaïste*.

Continuitatea dintre primele poezii ale lui Tristan Tzara şi poezia modernă românească interbelică şi, poate, chiar creaţiile postmoderniste din perioadele mai apropiate de noi (spre exemplu, acelea ale unor poeţi ca Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Mircea Cărtărescu ş.a.) s-ar marca prin o serie de trăsături precum: *reabilitarea poetică a banalului şi cotidianului*; *de-convenţionalizarea artificiilor şi clişeelor poeziei tradiţionaliste*; *eliberarea expresiei poetice de constrângerile prozodiei clasice*, de constrângerile logicii şi sintaxei uzuale, *tentativa revoluţionării expresiei prin rupturi de sintaxă, construcţii eliptice, asocieri de imagini şocante*; *sugestia automatismului comunicării*; *desprinderea toposurilor din sistemul structurilor tradiţionale*; *utilizarea lor insolită în colaje întâmplătoare*; *utilizarea unei imagini disparate*, care surprinde, şochează conştiinţa; *detaşarea ironică* de lirismul de tip alegoric şi solemn; *atitudinea polemică*; *menţinerea discursului poetic sub aparenţele incongruităţii* şi *arbitrariului*; *sfidarea inerţiilor gustului*; *spiritul frondeur* ş.a.

Poeziile cele mai reprezentative din perioada începuturilor poetice ale lui Tristan Tzara, invocate de majoritatea exegeţilor, sunt: *Înserează*, *Vacanţă în provincie*, *Vino cu mine la ţară*, *Insomnie*, *Glas*, aproape toate parodic colorate cu imagini frapante, realizate prin asocierea surprinzătoare a unor elemente disparate (de exemplu, în *Insomnie*: „Ca Hamleţi tremurând pentru un scârţâit de poartă/Ca rufele atârnate pe frânghie"; „Şi dimineaţa a venit ca strachina cu lapte în răsărit"; „Te privesc de atâta timp cu ochi tandri de măgăruş/Că-ţi fac rău insectele ochilor mei"; în *Nocturnă*: „Să fie lângă mine numai bătrânul cântec al amintirii/Ca un prieten vechi şi ca un câine de la sfârşitul unui roman"; în *Vino cu mine la ţară*; „Ne-om dezbrăca pe deal în pielea goală/Să se scandalizeze preotul, să se bucure fetele"; în *Vacanţă la ţară*: „Sufletul meu e un zidar care se întoarce de la lucru/Amintirile au miros de farmacie curată"; „Să ne coborâm în râpa/Care-i dumnezeu când cască").

Dar la fel de interesante, sub aspectul înnoirilor de viziune şi expresie, sunt şi aproape toate celelalte poezii din anii premergători lui *Dada*, prin: consemnarea aleatorie a motivelor, reabilitarea prozaicului existenţial, structura derutantă a imaginilor, spirit parodic, gestul voit scandalos („Din ospiciu ţipetele năvălesc/Ca şerpii domesticiţi din lada de menajerie", în *La marginea oraşului*: „Am ales vorbele lui – câte/Îmi pătrund ca vârcolaci seninătăţile lunare/Să-ţi fac mărgele cu dinţi de rechini/Ce joacă vârtejuri de vise urâte", în *Furtuna şi cântecul dezertorului*: „aşterne-ţi vorbele ca paturile albe în infirmerie", în *Duminică*: „Negrul din lună coboară (delicios) ca vrabia pe vioară", în *Poemă modernă*: „calul mănâncă şarpele nopţii/grădina şi-a pus decoraţii de împărat/înstelată rochie de mireasă – lasă/să-ţi omor în

infinituri, noaptea, carnea credincioasă//nebuna satului cloceşte măscărici pentru palat"). Iar printre acestea, *Verişoară, fată de pension* se impune ca una dintre cele mai reuşite poezii de iubire, evocatoare de atmosferă, modernă şi ca sensibilitate, şi ca limbaj, dar fără elemente şocante în organizarea textului sau a imaginilor („Verişoară, fată de pension, îmbrăcată în negru, guler alb,/Te iubesc pentru că eşti simplă şi visezi/Şi eşti bună, plângi şi rupi scrisori ce nu au înţeles/Şi îţi pare rău că eşti departe de ai tăi şi că înveţi/La Călugăriţe, unde noaptea nu e cald"), dar cu o delicioasă ironie vizând desolemnizarea unui anumit lirism, evidentă mai ales în partea unde se descrie scena romanţioasă, devenită banală, în gravurile spaniole, cu „infante" visătoare, care îşi aşteaptă „cavalerul". Spiritul polemic nu lipseşte nici aici, dar el este surdinizat, pentru că izvorăşte dintr-o ironie participativă, amabilă, cum vom întâlni, peste mulţi ani, în lirica postmodernă. Într-adevăr, prin poeziile de până la 1916, Tristan Tzara se pregăteşte pentru marea lui poezie de după 1922, „insurecţia" numită *Dada* (1916-1920) consumându-se, cum spuneam, predominant în plan programatic şi în unele texte cu intenţionalitate demonstrativ-experimentală, fără valoare poetică. Nici nu se putea ca autorul, sub imperiul hazardului, proclamat punct de program al unei arte poetice revoluţionare, să ajungă întotdeauna la realizări efective, în planul creaţiei propriu-zise. Gestul rămâne un mod original de a exprima un adevăr, surprins şi de G. Călinescu: „opera îşi are o structură necesară şi nu e o simplă adiţiune de cuvinte obiectiv frumoase. A tăia cuvinte din ziar şi a le pune în pălărie e un fel de a spune că orice cuvânt poate sluji operei de creaţie şi nu există cuvinte predestinate, artistice" (*Principii de estetică*, 1939, pp. 24-25). A înşira cuvintele scoase din pălărie la întâmplare este a afirma că poezia e rezultatul unui har, nu al unei intenţionalităţi. Poeziile dadaiste ale lui Tzara nu sunt chiar înşiruiri de cuvinte scoase din pălărie, ele presupun totuşi o intenţionalitate organizatoare.

Dintre poeziile anterioare anului 1916, două ni se par a anticipa, mai clar, şocul *Dada*. Sunt textele *Glas* şi *Se spânzură un om*. Ne vom referi, în continuare, la aceste poezii, cu preocuparea de a surprinde elementele ce anunţă „insurecţia" avangardistă propriu-zisă, din textele imediat următoare lui 1916, precum *La chanson d'un dadaïste*. Mai întâi, *Glas*:

Zid dărăpănat,
Eu m-am întrebat
Astăzi că de ce
Nu s-a spânzurat

Lia, blonda Lie,
Noaptea de-o frânghie...
S-ar fi legănat
Ca o pară coaptă

Şi ar fi lătrat
Câinii de pe stradă,
S-ar fi adunat
Lumea să o vadă

Şi ar fi strigat
„Vezi ca să nu cadă!"
Aş fi încuiat
Lacătul la poartă,

Aş fi pus o scară
Şi-aş fi luat-o jos
Ca o pară coaptă,
Ca o fată moartă,
Şi aş fi culcat-o într-un pat frumos.

(Bucureşti, 1914)

Poezia a fost publicată, mai târziu, în *Contimporanul*, an. III, nr. 44, aprilie 1924. Elementul principal care anticipează viitoarele cântece dadaiste, în acest *Glas*, cum observa şi Ov.S. Crohmălniceanu (loc. cit., p. 370), este spiritul absurd, care traversează întreaga „anecdotă" relatată. Este vorba, aici, de o „logică răsturnată cu intenţii descalificante", vizând, în subtext, compromiterea liricii de factură tradiţionalistă şi afirmarea unui nonconformism regenerator. Textul e construit, în structura lui de suprafaţă, în deplină concordanţă cu tipicul tradiţionalist, anecdotic (e o anecdotă prezumtivă), textualizată în vers de factură populară, cu măsură regulată şi cu rime sonore, făcând, prin acesta, cu atât mai evidentă inserţia absurdului deconcertant din final. Elementele de figuraţie sunt rare: două epitete calificante („Zid *dărăpănat*"; *blânda* Lie), două comparaţii, din care una în stare să intrige gustul comun (spânzurata „s-ar fi legănat/*Ca o pară coaptă*") şi imaginarea situaţiei în care „fata moartă" ar fi culcată „într-un pat frumos", care constituie absurdul, şocul, cu spectrul unor conotaţii incitante. De fapt aceasta este esenţa (programatică şi textual-programatică) a dadaismului: bulversarea şocantă a *logicii*, în general, şi a „logicii" poeziei tradiţionale, cu precădere. O întâlnim şi în *Se spânzură un om*, text aflat, în mai multe privinţe, în relaţie de complementaritate cu *Glas*:

Se spânzură un om şi, priveşte
Vânturã picioarele
Se amuză cu picioarele
Şi ar plânge bucuros prostia
Cu toate că viaţa-i fuge

Şi bucuros ar încerca
Să-şi facă un nume şi avere,
Şi pantaloni dungaţi şi păr
E prea târziu şi trebuie să blesteme

Nici frânghia nu e lunecoasă
Domnul Wedekind
Alături arde încă lampa
Dar nu e copt pentru aceasta

Şi asta observă cu frică
Atunci îi zboară copilăria,
Atunci se face dintr-o dată dulce şi departe
Şi se desface şi se întinde, o Aurelie.

Poezia a fost publicată de Saşa Pană în volumul *Primele poeme* (1971). Textul implică un motiv întâlnit şi în *Glas*, tratat în aceeaşi *viziune absurdă*, cu funcţionalitate ironico-parodică. Discursul poetic este, de la un capăt la altul, lipsit de elemente de figuraţie. Întregul text capătă aspectul unei *metafore* a derizoriului existenţial, relatat, ca şi în *Glas*, cu o naivă încântare. Spre deosebire de *Glas*, aici observăm o anumită translaţie de la coerenţă spre desfăşurarea aleatorie a enunţurilor, spre ruptura sintaxei,

Scanned with OKEN Scanner

spre asocierile şocante de situaţii, de cuvinte (nume proprii ca Wedekind, Aurelie), asocieri care intrigă prin imprevizibilitate (în cadrul orizontului de aşteptare al spiritului comun), dar nu lipsite de semnificaţie. Spre exemplu, apariţia neaşteptată a numelui *Wedekind* nu e parazitară, în „logica" acestui text preavangardist, el trimiţând la dramaturgul german precursor al expresionismului, ostil convenţionalismului înăbuşitor, pe care l-a surprins în piesele sale de teatru, printre care se numără şi *La danse de mort* (1906). Ce e, *literal* vorbind, acest text al lui Tzara, mai ales în primele două strofe, dacă nu un dans al morţii prin spânzurătoare („Vântură picioarele/Se amuză cu picioarele"). Trecând însă de la *aparenţa* textuală, la substanţa din adâncimi, dăm de acelaşi *dans* macabru, însă grotesc şi absurd, al existenţei, surprins cu ironie tragicomică, desigur şocantă, dar în spirit avangardist. Nu putem ignora în poezia *Se spânzură un om* gestul parodic al unui poet nonconformist, iconoclast, sastisit de recuzita unei anumite poezii liricoide, izvorâtă din derizoriul relaţiilor erotice cotidiene.

De la poezii precum *Glas* şi *Se spânzură un om*, la textele din *La première aventure céleste de M. Antipyrine* (prima culegere de versuri dadaiste ale lui Tristan Tzara), drumul spre veritabilul şoc dadaist este deschis. Versurile din menţionata culegere, după Ion Pop (loc. cit., 54), „concretizează, surprinzător de explicit, această schimbare a sensului imaginii tradiţionale, afirmând aproape programatic lărgirea zonei de inspiraţie a poeziei". Într-un alt volum, *De nos oiseaux* (1923), unde întâlnim şi poemul *Înserează* (datat 1913), tradus sub titlul *Soir*, se află şi mult-citata *La chanson d'un dadaïste*:

La chanson d'un dadaïste
qui avait dada au coeur
fatiguait trop son moteur
qui avait dada au coeur

l'ascenseur portait un roi
lourd fragile autonome
il coupa son grand bras droit
l'envoya au pape à rome

c'est pourquoi
l'ascenseur
n'avait plus dada au coeur

mangez du chocolat
lavez votre cerveau
dada
bouvez de l'eau.

La chanson d'un dadaïste
qui n'était ni gai ni triste
et aimait une bicycliste
qui n'était ni gaie ni triste

mais l'époux le jour de l'an
savait tout et dans une crise
envoya au vatican
leurs deux corps en trois valises.

Scanned with OKEN Scanner

După cum se poate vedea, Tzara nu se conformează întocmai indicaţiilor programatice de a scoate cuvinte din pălărie, ci *construieşte* un text cu enunţuri ale căror raporturi sunt absurde, dar care, prin chiar absurdul lor, trădează o intenţionalitate parodică. Aşadar, poezie *pur dadaistă*, după programul scandalos enunţat, ca operă a hazardului absolut (pălărierist), nu există. Chiar *poezia-manifest*, din numărul 1 al revistei... *Unu* („cetitor, deparazitează-ţi creierul/strigăt în timpan/avion/t.f.f. – radio/televiziune,/76 h.p./marinetti/breton,/vinea,/tzara" etc.), nu este rodul hazardului pur, fie ea privită la nivelul sintagmelor, fie la acela strict lexical. Asocierile de termeni din sintagme, alăturarea cuvintelor din lanţul terminologic desfăşurat presupune o intenţie, nu este pur şi simplu întâmplătoare.

O primă reacţie de lectură a textului *La chanson d'un dadaïste* ar putea fi râsul, declanşat, se înţelege, de incompatibilitatea dintre apercepţiile noastre (conformiste) şi noutatea frapantă a limbajului ce ni se propune (nonconformist, mai mult, absurd). G. Călinescu spune, în *Principii de estetică*, referindu-se la organizarea poeziei, că este fragmentară, ceea ce e corect, dar nu ni se mai pare corectă aprecierea că această organizare ar fi „întâmplătoare" şi „redusă la asociaţiuni neprevăzute". Tristan Tzara aplică aici (în mod original, bineînţeles) lecţia deprinsă din prozele lui Urmuz, proze care, cum tot Călinescu arăta, sunt construite după o anumită tehnică, aceea a translaţiei neaşteptate dintr-un plan de referinţă în altul. Ca şi micronaraţiunile urmuziene, poezia lui Tzara poartă amprenta comicului buf. Călinescu realizează un comentariu magistral al ei, pe care îl reproducem pentru virtuţile lui euristice: „Introducerea imaginii motorului alături de noţiunea de cântec este o parodie a mecanismului la care ajunge orice poezie. Un rege care se suie cu ascensorul, care îşi taie braţul drept şi-l trimite papei de la Roma e o satiră a atitudinilor rigide. Gestul regelui e scandalos. «Mâncaţi ciocolată» e o invitare făcută burghezului la acţiunile banale, la satisfacţii facile. «Spălaţi-vă creierul» este o acuzaţie de îmbâcsire şi prejudecăţi. Dadaistul care iubeşte o biciclistă face o încercare violentă de a sfărâma convenţia sentimentală. De ce adică o biciclistă să nu inspire pasiuni tot aşa de mari ca şi străvechea Elenă? Ce constatăm de aici? În fuga de orice organizare, dadaiştii fac asociaţiuni scandaloase în care, în loc să fie imagini, sunt de fapt idei programatice".

Comentariul călinescian este interesant şi ca argument pentru ideea că poezia pur-dadaistă, cum se preconiza programatic, nu există, că experimentele dadaiste în planul strict al *creaţiei* implică totuşi o intenţionalitate, o organizare, în ciuda pledoariei teoretice pentru hazard, că aceste experienţe se menţin pe linia unor improvizaţii bufonarde, menite să şocheze gustul comun. Când se vor plictisi de acest joc, dadaiştii îşi vor nega propriile exhibiţii verbale, iar cei cu adevărat talentaţi, printre care de notat e, în primul rând, Tristan Tzara, îşi vor desăvârşi creaţia poetică în spiritul unui modernism realmente novator, ale cărui semne începuseră să se manifeste, evident, în creaţiile dinainte de „rebeliunea" de la Zürich. Aşadar, momentul *Dada* e, în creaţia poetică a lui Tristan Tzara, *o criză de identitate poetică*, violent resimţită şi manifestată în planul propriei creaţii, pe care o va depăşi, repede, ferindu-se a mai adera, programatic (explicit), la diversele avangardisme (cum s-a întâmplat, de exemplu, în cazul manifestărilor suprarealiste ale lui Breton). De aceea, ni se pare exagerată nota de supralicitare a momentului *Dada*, ce se manifestă în exegeza critică din ultima vreme, când majoritatea investigatorilor fenomenului se

Scanned with OKEN Scanner

întrec în a-şi arăta admiraţia fără rezerve faţă de un gest teribilist, despre care înşişi dadaiştii, dacă ar mai supravieţui, şi-ar bate joc, în stilul lor nonconformist, negator şi bufonard.

Invocându-l chiar pe Tristan Tzara, cu o expresie a sa vizând suprarealismul, putem spune şi noi că *dadaismul* a fost „o puşcă încărcată cu zgomot pur". Cel mai de preţ bun lăsat moştenire de dadaişti este lecţia negaţiei cu sens afirmativ din subtext, pe care o vor aplica, fiecare potrivit talentului său, în creaţiile poetice de după disiparea „zgomotului" produs de puşca dadaistă. Să ne ţinem firea şi, discutând despre fenomenul dadaist (strict limitat în timp la câţiva ani şi steril în planul creaţiei poetice propriu-zise), să nu eşuăm în conformismul demersului critic exclusiv encomiastic şi conjunctural.

Scanned with OKEN Scanner

MIRCEA ELIADE

Mărci ale insolitării fantastice în *La ţigănci*

Consideraţii teoretice preliminare

Înainte de a vorbi despre problema enunţată în titlul acestei încercări de hermeneutică literară, considerăm că e necesară, din motive derivate direct din intenţionalitatea euristică a cărţii de faţă, să consemnăm, succint, câteva repere teoretice privind *relaţia text-interpretare*, desprinse din lucrările mai noi de hermeneutică şi epistemologie a cercetării din perspectivă semiotică. Ne vom folosi, îndeosebi, în acest demers preliminar, de lucrarea fundamentală a lui Umberto Eco, *Limitele interpretării* (1990), care permite sincronizarea cititorilor cu ultimele noutăţi din teoria critică actuală.

Pentru că se discută frecvent despre *deschiderea* operei literare spre o *infinitate de posibilităţi interpretative*, idee tratată pe larg de Eco în una din cele mai citate cărţi ale sale, *Opera deschisă* (1962) şi, mai ales, pentru că au apărut şi continuă să apară demersuri interpretative care par a nu avea suporturi în textul comentat, se pune, în mod firesc, întrebarea dacă ideea semiozei (analizei) nelimitate, infinite, a unui text e, cu adevărat, validă. Problema l-a preocupat, evident, şi pe U. Eco, în anii din urmă, de după apariţia cărţii *Opera deschisă*, care a suscitat vii reacţii în rândul specialiştilor. Răspunsul său nuanţat la această întrebare îl găsim în recenta lucrare, *Limitele interpretării* (tradusă în limba română de Ştefania Mincu şi Daniela Bucşă şi publicată la Editura Pontica, în 1996).

Eco operează mai multe distincţii terminologice, menite să atenueze ideea *infinitei semioze* a textului literar şi să instituie o poziţie mai echilibrată, aceea a *varietăţii* interpretărilor. Mai întâi, să reţinem o plastică definire a *textului* ca „o maşină concepută pentru a suscita interpretări" (p. 140); ca o strategie lingvistică „în act"; „ca matrice a unor pertinenţe posibile" (p. 155). Comentând, sumar, definiţia, putem spune că textul conţine, în matricea lui, *elemente care orientează*, mai mult sau mai puţin explicit, *interpretările* ce i se pot da, ceea ce ar justifica *varietatea* (multiplicitatea), nu însă şi *infinitatea* lor. Nuanţând conceptul de text, Eco mai foloseşte sintagma sinonimică de „strategie textuală", ca *obiect lingvistic* pe care Cititorul-model îl are sub ochi (p. 139), şi noţiunea de *idiolect* (sintagma „strategie textuală" nefiind altceva decât o „retraducere mai articulată a noţiunii de idiolect" – p. 144). Deci textul literar este un idiolect (obiect lingvistic, matrice), programat pentru a suscita interpretări pertinente. E de consemnat, apoi, opoziţia lui Eco faţă de ideea că *existenţa* (adevărul) *operei* ar consta din şirul istoric al lecturilor ei, idee cu o destul

Scanned with OKEN Scanner

de răspândită audienţă. Reţinem, în continuare, distincţia între *analiza* (descrierea) şi *interpretarea* textului şi aceea dintre *utilizarea* şi *interpretarea* lui. În ceea ce priveşte *analiza*, „există câteva activităţi capabile să analizeze un text artistic cu finalităţi estetice ca parametru al interpretării lui". Operaţia analitică (descriptivă) este validată de evidenţa strategiei textuale pe care cititorul o are sub ochi, ca obiect lingvistic, şi e o operaţie care poate susţine pertinenţa interpretărilor. Analiza trebuie să arate strategia în act a operei ca matrice a unor pertinenţe posibile. În ceea ce priveşte distincţia foarte fermă între *utilizare* şi *interpretare*, Eco aduce precizări de mare utilitate pentru hermeneutica literară. El e (pe deplin justificat) împotriva *utilizării* textului pentru a spune ceea ce cititorul ar vrea să spună. „Însă un text", scrie Eco, „e un organism, un sistem de relaţii interne care actualizează anumite legături posibile şi care pe altele le narcotizează. Înainte ca un text să fie produs, s-ar putea inventa orice formă de text. După ce un text a fost produs, e posibil să-l faci să spună multe lucruri – în unele cazuri, un număr potenţial infinit de lucruri – dar e imposibil – sau cel puţin este critic ilegitim – să-l faci să spună ceea ce el nu spune. Adesea, textele spun mai mult decât intenţionau autorii lor să spună, dar mai puţin decât ceea ce mulţi incontinenţi ar dori ca ele să spună" (p. 122). *Utilizarea* textului este „o periculoasă erezie a vremurilor noastre" (p. 145). Ea este expresia unor *idola* (atitudini subiective, preconcepţii), cărora cititorul li se supune, conştient sau inconştient. (Exemple tipice de utilizare a textelor literare, având la bază intenţia de a demonstra ideea că actul critic nu poate ajunge la formularea de adevăruri absolute în plan axiologic, găsim în eseul lui Eugen Ionescu intitulat *Nu*, în special cronicile consacrate romanului *Maitreyi*, de Mircea Eliade.)

Instructivă este distincţia operată de Eco între *idola fori* („datorate impreciziilor lingvistice", care pot favoriza lectura incorectă a unui text, conform propriilor dorinţe, ignorând faptul că el are pe fundalul său nişte convenţii semiotice); *idola tribus* (care iau naştere atunci când intelectul omenesc îşi imaginează nişte paralelisme, corespondenţe şi relaţii care nu există); *idola specus* („care se nasc din nişte deformări personale, potrivit cărora orice aserţiune contrară este invalidă); şi *idola theatri* (folosirea teroristă de *citări* ale unor oameni de ştiinţă ca mijloc de dobândire a unui prestigiu iluzoriu).

Interpretarea admisibilă este operaţia care porneşte de la identificarea *isotopiei semantice pertinente* (a aşa-numitului *topic* discursiv), care poate deschide multiple ipoteze (perspective) de lectură. Un text presupune o *intentio auctoris* (intenţie a autorului) şi o *intentio operis* (intenţie a operei). O interpretare *pertinentă* presupune o complicată strategie de instrucţiuni, care implică *intentio operis* şi *intentio lectoris*, cu competenţa acestuia privind limba ca patrimoniu social (ca ansamblu de reguli gramaticale, dar şi ca patrimoniu cultural, inclusiv istoria interpretărilor precedente ale textului citit, într-un anumit moment dat). „Între inaccesibila intenţie a autorului şi discutabila intenţie a cititorului", spune Eco, „există intenţia transparentă a textului care respinge o interpretare imposibil de susţinut" (p. 134). Termenul de *pertinenţă* numeşte, în sens general, calitatea a ceea ce este potrivit, nimerit, iar în context ştiinţific semiotic, se referă la caracterul unei ipoteze (opinii, conjecturi) de interpretare de a fi potrivit, consonant cu modul în care o cultură priveşte un obiect, fenomen, aspect existenţial „din punctul de vedere al unei practici". Lectura individuală este cea care alege *pertinenţele* convenabile, dintre pertinenţele posibile, înscrise în strategia textuală. Alegerea pertinenţelor, în procesul intim al lecturii, se face în

Scanned with OKEN Scanner

funcţie de presupoziţiile (informaţiile) din interiorul structurii textului, dar ar fi de precizat, mai clar, opinăm noi, că ele depind şi de informaţiile (presupoziţiile) de care dispune orizontul cultural al cititorului. În legătură cu acest aspect, Eco formulează o observaţie de importanţă capitală pentru demersul analitico-interpretativ, pe care o citǎm în întreaga ei articulaţie: „Presupoziţiile fac parte din informaţia dată de un text; ele sunt supuse acordului reciproc din partea vorbitorului şi a ascultătorului şi formează un fel de *cadru textual* (subl. aut.) care determină punctul de vedere de la care discursul porneşte. Acest cadru textual constituie *fondul* textului şi este diferit de celelalte informaţii, care reprezintă *relieful*. În enunţurile purtătoare de presupoziţii, cadrul de fond constă în semnificatul propus de enunţ, pe care atât E (emiţătorul), cât şi D (destinatarul) trebuie implicit să-l accepte ca fiind adevărat, în timp ce semnificatul afirmat constituie informaţia de relief (cf. şi lucrarea *Presupposition and implication*, 1962)" (Eco, p. 319). Deci unele informaţii sunt aşezate în fundalul discursului, în timp ce altele sunt aşezate în relief. Cele spuse de Eco sunt valabile pentru toate tipurile de texte, dar ele capătă o importanţă aparte în cazul interpretării textelor literar-artistice. Din cele menţionate, se impune o concluzie cu finalitate pragmatică, şi anume: interpretarea unui text poetic trebuie să-i respecte fundalul lingvistic şi cultural specific, impregnat de „enciclopedia" (cunoştinţele) epocii în care a fost elaborat şi de modul de a reacţiona al celor din epocă la metafizica elementelor componente ale existenţei.

Interpretare de text

Precizările teoretice privind *relaţia text-interpretare*, consemnate mai sus, sunt, cu deosebire, utile în cazul lecturii textelor cu virtualităţi fantastice, cum e şi nuvela *La ţigănci*.

Textul cu virtualităţi fantastice presupune un *idiolect* (o strategie discursivă) specific(ă), în stare a nelinişti percepţia comună. Cum constatam în preliminariile prezentei cărţi, fantasticul „pur" (dacă există, cu adevărat, în această stare – noi ne îndoim) s-ar caracteriza prin *osmoza real-ireal*, prin faptul că *irealul* se deghizează în *real*, generând totala *ambiguitate* a oricărui semnificant (Sorin Alexandrescu, Nicolae Manolescu ş.a.). Insolitarea fantasticului „propriu-zis" sau „pur" (spre deosebire de *miraculos, feeric, fabulos, straniu, alegoric, oniric*) s-ar produce, după unii critici (Manolescu), printr-o strategie textuală din care *lipsesc orice indici* (expliciţi sau impliciţi), situaţie în care s-ar afla, după părerea susţinătorilor acestei idei, şi nuvela *La ţigănci*. Nu putem fi de acord cu această opinie, pentru că, aşa cum vom vedea mai departe, în analiza operei lui Mircea Eliade, textul, considerat, în opinia generală, ca reprezentativ pentru fantasticul autentic („propriu-zis", „pur"), conţine numeroşi indici (repere) în structura sa de suprafaţă, care trimit, în planul de adâncime, la insolitul fantastic. În studiul *Dialectica fantasticului* (vezi Mircea Eliade, *La ţigănci şi alte povestiri*, E.P.L., Bucureşti, 1969), Sorin Alexandrescu identifică în planul *literalităţii* (semnificantului) nuvelei *semnale* care, în planul secund, trimit la anumite motive, în măsură să instituie senzaţia de neobişnuit, de translaţie între real şi nereal. Nu se poate însă accepta afirmaţia categorică a analistului citat că toate aceste *semnale* sunt „fără nici un relief stilistic" (loc. cit., p. XLIII). „Fără relief", da, pentru că sunt aproape „îngropate" în text, cum foarte bine remarcă Sorin Alexandrescu, dar cu deosebită *relevanţă* stilistică pe linia insolitării fantastice, ca *alegorie a morţii*.

Scanned with OKEN Scanner

Opinăm, în consonanţă cu alţi cercetători, că există diferite tipuri de fantastic, în funcţie de diferitele situaţii ficţionale în care apare dialectica *real-ireal* şi de strategiile textuale utilizate pentru a sugera nuanţele acestei dialectici. Ceea ce numim „fantastic propriu-zis" n-ar fi decât ipoteza cea mai rafinată a categoriei estetice a fantasticului.

Cunoscut şi recunoscut în lumea ştiinţifică ca unul dintre cei mai străluciţi savanţi care s-au consacrat istoriei religiilor, Mircea Eliade (1907-1986) este, în acelaşi timp, şi una dintre marile figuri ale culturii noastre, din familia spirituală reprezentată de Dimitrie Cantemir, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Nicolae Iorga, care au îmbrăţişat variate domenii de activitate, impunându-se, categoric, şi pe tărâmul creaţiei literare. Astfel, pe lângă lucrări ştiinţifice fundamentale (*Yoga*, *Mitul eternei reîntoarceri*, *Sacru şi profan*, *Aspecte ale mitului*, *De la Zamolxis la Genghis-Han*, *Tratat de istoria religiilor*, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase* ş.a.), Mircea Eliade este autorul unor opere literare originale ca problematică şi modalitate de exprimare artistică, precum: *Maitreyi*, *Domnişoara Christina*, *Şarpele*, *Pe strada Mântuleasa*, *În curte la Dionis*, *La ţigănci*, *Noaptea de Sânziene*, care, fără a fi simple ilustrări ale preocupărilor omului de ştiinţă, sunt impregnate de ecoul transfigurat al acestora. În perioada interbelică, exegeza critică îl considera pe Eliade unul din cei mai de seamă scriitori ai vremii, un fel de „şef al noii generaţii", alcătuită de intelectuali ca Emil Cioran, Constantin Noica, Eugen Ionescu, Mircea Vulcănescu, Petre Ţuţea, pentru ca, după plecarea definitivă din ţară (în 1940), să se bucure de un mare prestigiu în lumea ştiinţifică occidentală.

Prin scrierile reprezentative, *proza artistică* a lui Mircea Eliade stă sub semnul *fantasticului*. De la faza începuturilor, în care experimentează epicul pur, în spiritul respectării „autenticităţii" actelor „trăite" (ca în *Maitreyi* ori *Şantier*), scriitorul trece la elaborarea unei proze autohtone sau exotice, învăluite în mister, vrajă, prin împletirea unor întâmplări obişnuite cu situaţii ieşite din comun (*Domnişoara Christina*, *Şarpele*, *Secretul doctorului Honigberger*, *Nopţi la Serampore*), pentru ca, în faza ultimă, să cultive o proză care „dezvăluie în mod progresiv fantasticul ascuns în banalitatea cotidiană" (*Încercarea labirintului*), cum se observă, printre altele, în romanul *Noaptea de Sânziene* şi în nuvele ca: *La ţigănci*, *Douăsprezece mii de capete de vite* ş.a.

Nuvela *La ţigănci* este considerată reprezentativă pentru *fantasticul propriu-zis*, care nu mai este provocat de nici o forţă exterioară *identificabilă*, cu alte cuvinte, de nici o cauză concretă, el fiind urmarea deghizării *irealului* în *real*, a prezenţei aproape insesizabile a unuia în celălalt, fapt ce provoacă cititorului *nu* sentimentul straniului, ci acela al unei angoasante *ambiguităţi*. Având în vedere şi arta cu care este realizat acest tip de fantastic, critica apreciază nuvela în discuţie drept „capodopera scriitorului, una din cele mai bune din literatura română" (Sorin Alexandrescu).

a. Acţiunea nuvelei (scrise în 1959) se petrece în Bucureştiul de altădată, toropit de o căldură caniculară. Se relatează întâmplările prin care trece un modest profesor de pian, Gavrilescu, care, în tramvai, în drum spre casă, după o lecţie dată la domiciliul unei eleve (Otilia Voitinovici), îşi dă seama că şi-a uitat acolo servieta cu partituri. Întorcându-se, curiozitatea îl îndeamnă să intre *La ţigănci*, loc despre care lumea nu prea vorbeşte de bine. Acolo, el trece printr-o serie de întâmplări neobişnuite, datorate, se pare, unor ritualuri ezoterice, pe care nu le înţelege. Ieşit de la

Scanned with OKEN Scanner

„bordei", constată cu surprindere că, pe parcursul celor câtorva ore petrecute „la ţigănci", în oraş se scurseseră doisprezece ani, aşa încât, la locuinţa fostei sale eleve găseşte alte persoane, ca şi la locuinţa sa: soţia (Elsa) este plecată în Germania. Încă un semn: bancnotele pe care le avea cu el sunt ieşite din circulaţie. Descumpănit, contrariat, Gavrilescu se întoarce „la ţigănci", unde, în final, îşi regăseşte întâia şi adevărata lui dragoste, Hildegard, de care numai întâmplarea îl despărţise cu ani în urmă.

Dacă n-ar fi incidentul neobişnuit al *bulversării ordinii temporale normale*, care aduce după sine *reactivarea memoriei*, am avea o banală „istorioară" de dragoste, ca atâtea altele, oferite de melodrama vieţii cotidiene. Ceea ce ridică la condiţia marii arte această aparent simplă aventură este impresionanta capacitate a autorului de a *insolita teme şi motive* general-umane, prin proiectarea lor într-un imaginar în care planurile *real-ireal* interferează, până la a nu mai putea fi separate şi recunoscute ca atare, pentru că „irealul" este infuzat în *real* şi, invers, *realul* capătă irizări *nereale*, instituind *dilema* în pragmatica receptării. Este esenţa fantasticului propriu-zis.

Arta insolitării fantasticului e observabilă, mai întâi *în construcţia (organizarea) discursului narativ*, pusă în evidenţă chiar de către autor printr-o *figură* din planul *substanţei* expresiei, şi anume, *marcarea grafică* (prin *asteriscuri* şi *spaţii albe*) a episoadelor (a etapelor aventurii personajului principal). Acestea sunt în număr de şase. Curios e că, invocând aceeaşi marcare grafică, autori diferiţi ajung la identificări diferite ale episoadelor, unii găsind cinci, alţii – opt. Explicaţia ar putea fi că majoritatea episoadelor cuprind mai multe *secvenţe* narative. De reţinut observaţia lui Sorin Alexandrescu privind *simetria* organizării secvenţelor, care scot în relief, prin alternanţa lor, organizarea dialectică a aventurii personajului, „pendularea" între real – „ireal" – „real" – „ireal". Termenii puşi între ghilimele vor să sugereze, în opinia criticului, distincţia dintre *realul pur* şi *irealul pur*, pe de o parte, şi, pe de altă parte, dintre *realul impur* („intermediar", cu interferenţe ireale) şi *irealul impur* (cu interferenţe reale). E de precizat însă că nici episodul prim (introductiv), nici episodul ultim nu sunt pur *reale* şi nici, respectiv, pur *ireale*. *Ambiguitatea* ontică a acestor două secvenţe nu poate fi contestată, numai că ea este mai *subtil marcată* textual decât aceea a celorlalte secvenţe. În toate episoadele şi secvenţele subalterne există *indici textuali* de insolitare fantastică, mai mult sau mai puţin „îngropaţi", care ilustrează *tehnica epicului dublu* la Mircea Eliade.

Conducându-ne după felul cum scriitorul şi-a marcat, grafic, textul şi după unităţile (secvenţele) evenimenţiale, organizarea nuvelei arată în felul următor:

Episodul I – secvenţa 1: în tramvai, la întoarcerea de la lecţia de pian (real);
Episodul II – secvenţele 2: intrarea în spaţiul vrăjit de la ţigănci („ireal");
şi 3: cele trei fete şi proba ghicitului („ireal");
Episodul III – secvenţa 4: visul-coşmar din „bordei" („ireal");
Episodul IV – secvenţele 5: trezirea din vis şi plecarea după partituri la Otilia („real");
6: în tramvai, la întoarcerea de la Otilia; surpriza schimbării banilor („real");
şi 7: întoarcerea personajului la locuinţa sa, noutăţile aflate de la cârciumar („real");
Episodul V – secvenţa 8: plimbarea nocturnă cu birjar spre „bordei" („real");
Episodul VI – secvenţele 9: din nou la „bordei" şi reîntâlnirea cu Hildegard („ireal");
şi 10: plecarea plină de mister cu Hildegard, în birja fostului dricar („ireal").

Scanned with OKEN Scanner

Interesant e că şi segmentarea noastră, după cele două criterii, confirmă observaţia lui Sorin Alexandrescu privind *simetria organizării* nuvelei, simetrie care evidenţiază „pendularea" între planurile *real – ireal*. În toate secvenţele cronospaţiale menţionate, îşi fac simţită prezenţa, în grade diferite de relevanţă, numeroase *mărci* discursive *de insolitare* (de sugerare) a fantasticului. Reţinem, selectiv, în cele ce urmează, câteva din aceste mărci (indici), pornind de la câteva fragmente, care ni se par mai concludente, selectate din diferite secvenţe (sublinierile ne aparţin).

În tramvai, *căldura era încinsă, năbuşitoare*. Traversând grăbit coridorul, *îşi spuse*: „Eşti un om cu noroc, Gavrilescule!". Zărise un loc liber, lângă o fereastră deschisă, la celălalt capăt al vagonului. (...) Bătrânul din faţa lui *îl privise tot timpul concentrat* (...)

– E teribil de cald! – spuse el deodată. *Nu s-au mai pomenit aşa călduri* din 1905!...

Gavrilescu clătină din cap continuând să-şi facă vânt cu pălăria:

– *E cald, într-adevăr*, spuse. Dar când este omul cult, le suportă mai uşor pe toate. *Colonelul Lawrence, bunăoară*. Ştiţi ceva de colonelul Lawrence?

– Nu.

– Păcat. *Nici eu nu ştiu mare lucru*. (...) *Arşiţa* aceea teribilă a Arabiei l-a lovit ca o sabie. *L-a lovit în creştet ca o sabie, amuţindu-l*.

Taxatorul îl ascultase *zâmbind*, apoi îi întinse biletul. Gavrilescu îşi puse pălăria pe cap şi *începu să se caute în buzunare*.

– Îmi cer iertare – şopti el după câteva clipe, *neizbutind să găsească portmoneul. Niciodată nu ştiu unde-l pun*. (segm. 1)

Traversă cu greutate strada ca să aştepte tramvaiul spre direcţia opusă. „Gavrilescule" – şopti – *„atenţie!*, că *parcă, parcă ai începe să îmbătrâneşti*. Te ramoleşti; *îţi pierzi memoria*. Repet: atenţie! că n-ai dreptul. La 49 de ani, bărbatul este în floarea vârstei"... Dar *se simţea obosit, istovit* şi se lăsă pe bancă, *în plin soare*. (segm. 1)

Bătrâna sorbi din cafea şi rămase pe gânduri.

– Eşti muzicant? îl întrebă ea deodată. Atunci are să-ţi placă.

– *Sunt artist*, spuse Gavrilescu, *scoţând pe rând mai multe batiste dintr-un buzunar*. Pentru păcatele mele *am ajuns profesor de pian*, dar *idealul meu* a fost de totdeauna *arta pură. Trăiesc pentru suflet*... Vă cer iertare, adăugă stânjenit aşezându-şi pălăria pe măsuţă şi încercând să depună în ea obiectele pe care le scotea din buzunare. *Niciodată nu găsesc portmoneul când trebuie*... (segm. 1)

Pentru că sunt artist, primesc să fiu pus la încercare, chiar la această încercare copilărească, şi răspund: Tu eşti ţiganca.

În clipa următoare, se simţi prins de mâini, şi *fetele începură să-l învârtească în cerc*, strigând, şuierând, şi parcă vocile veneau de foarte departe.

– N-ai ghicit! N-ai ghicit! *auzi el ca prin vis*.

Încercă să se oprească, să se smulgă din mâinile aceea *care-l învârteau în iureş, ca într-o horă de iele*, dar îi fu peste putinţă să se desprindă. Simţea în nări dogoarea trupurilor tinere *şi parfumul acela exotic*, depărtat, *şi auzea în el*, dar şi în afara lui, pe covor, printre fotolii şi paravane, *picioarele fetelor dănţuind. Simţea* de asemenea *că hora îl poartă uşor*, printre fotolii şi paravane, către fundul încăperii, dar după câtva timp, renunţă să se mai împotrivească şi *nu-şi mai dădu seama de nimic*.

Trezindu-se, dădu cu ochii de fata oacheşă şi goală îngenuncheată pe covor, în faţa divanului, şi se ridică în capul oaselor.

– *Am dormit mult?*, o întrebă.

– Nici n-ai apucat să dormi, îl linişti fata. *Doar ce-ai aţipit*.

– *Dar ce Dumnezeu mi-aţi făcut?*, întrebă el *ducându-şi mâna la frunte. Mă simt cam ameţit*. (segm. 2)

Scanned with OKEN Scanner

– *Nu trebuia să-l laşi* – auzi pe cele două fete şoptind. *Acum n-o să ne mai ghicească niciodată...*

– *Mi-am adus aminte !*, exclamă el deodată. Ştiu ce s-a întâmplat ! (...) Acum ştiu. (...) Era tot aşa ca acum, într-o vară. Hildegard plecase cu familia ei la Konigsberg. *Era teribil de cald.* Locuiau la Charlottenburg, şi ieşisem să mă plimb pe sub arbori. (...) Şi *era pustiu. Era cald.* (...) Şi acolo, sub arbori, am zărit o fată tânără, care plângea în hohote, plângea cu obrazul ascuns în mâini. Şi m-a mirat mult, căci îşi scosese pantofii şi-şi rezema picioarele pe o mică valiză, aşezată înaintea ei, pe pietriş... „Gavrilescule", mi-am zis, „iată o fată nefericită". De unde să bănuiesc eu... (...)

– Domnişoarelor ! exclamă patetic, *eram tânăr, eram frumos şi aveam un suflet de artist.* O fată abandonată îmi rupea inima. Am stat cu ea de vorbă, am încercat s-o consolez. Aşa a început tragedia vieţii mele. (...)

– *Ghiceşte-ne !* – strigă fata cu părul roşu, *şi ai să vezi cât are să fie de frumos.* (...)

– Dar mie nu mi-e capul la joc, continuă Gavrilescu cu fervoare. *Eu mi-am adus aminte de tragedia vieţii mele.* Căci dacă în seara aceea, la Charlottenburg, n-aş fi intrat cu Elsa într-o berărie (...) *viaţa mea ar fi fost alta.* (...)

– *Iar îi e frică* – şopti fata cu părul roşu plecându-şi privirile în covor. (...) *Şi acum ce-i de făcut ?* – îl întrebară fetele. *Căci trece timpul, trece timpul.*

– Acum ? exclamă Gavrilescu ridicând din nou braţele. *Acum e bine şi cald*, şi-mi place la voi, că sunteţi tinere şi frumoase (...) Va să zică, voi vreţi să vă spun care-i ţiganca. Ei bine, am să vă spun... Apoi întinse brusc, melodramatic, braţul către fata acoperită cu voalul verde-pal şi aşteptă. Fetele împietriră, ca şi cum nu le-ar fi venit să creadă.

– *Ce are ?* – întrebă tânăra cea cu părul roşu. *De ce nu poate să ghicească ?*

– *I s-a întâmplat ceva,* spuse grecoaica. *Şi-a adus aminte de ceva şi s-a pierdut, s-a rătăcit în trecut.* (...)

– *Dacă ai fi ghicit-o, ar fi fost foarte frumos*, şopti grecoaica. Ţi-am fi cântat şi ţi-am fi dănţuit *şi te-am fi plimbat prin toate odăile. Ar fi fost foarte frumos.* (segm. 2)

Umbra se dezlipi de la fereastră şi se îndreptă spre el *cu paşi moi şi un parfum uitat îi reveni deodată în amintire.*

– Hildegard ! – exclamă, lăsând să-i scape pălăria din mâini.

– De când te-aştept, spuse fata apropiindu-se. Te-am căutat peste tot...

– *Am fost la berărie*, şopti Gavrilescu. Dacă n-aş fi fost cu ea la berărie, nu s-ar fi întâmplat nimic. (...)

– Ce importanţă poate să aibă, spuse fata. Hai să mergem...

– *Dar nu mai am nici casă*, nu mai am nimic. (...)

– Tu încă nu înţelegi ? *Nu înţelegi ce ţi s-a întâmplat*, acum, de curând ? *E adevărat că nu înţelegi ?*

Gavrilescu *o privi adânc în ochi* şi oftă.

– *Sunt cam obosit*, spuse, iartă-mă. *A fost o zi teribilă...* Dar acum parcă încep să mă simt mai bine...

Fata îl trase uşor după ea. Traversară curtea şi ieşiră fără să mai deschidă poarta. Birjarul îi aştepta moţăind, *şi fata îl trase tot atât de uşor după ea în trăsură.* (...)

– Încotro, domnişoară ? – întrebă birjarul. Şi cum vă duc ? La pas sau mai repejor ?

– *Ia-o spre pădure, pe drumul ăla mai lung*, spuse fata. Şi mână încet, nu ne grăbim...

– Hei, tinereţe ! – făcu *birjarul* fluierând uşor calul.

Îşi ţinea mâna pusă în mâinile ei, dar se rezemase cu capul pe pernă, cu ochii pe cer. Gavrilescu *o privea adânc*, concentrat.

– Hildegard, începu el târziu. *Se întâmplă ceva cu mine, şi nu ştiu bine ce. Dacă nu te-aş fi auzit vorbind cu birjarul, aşa crede că visez.*

Fata întoarse capul spre el şi-i zâmbi.

– *Toţi visăm*, spuse. *Aşa începe. Ca într-un vis.* (segm. 10)

Semnalele textuale, subliniate de noi în fragmentele citate, arată, ceea ce observam mai înainte, că, de fapt, întrepătrunderea *realului* cu *nerealul* începe, în mod subtil,

Scanned with OKEN Scanner

cu primul episod (secvenţă), pentru a se manifesta, mai accentuat, pe parcursul celorlalte secvenţe, inclusiv în cea finală, considerată autentic ireală. Discursul narativ este *ambiguu*, pe tot parcursul său.

Cele trei fragmente selectate din segmentul introductiv conţin *semnale* care atrag atenţia cititorului asupra *circumstanţelor meteo* în care se află personajul (în tramvai, pe stradă, la „bordei") şi asupra temperamentului şi comportamentului său sui generis. *Căldura năbuşitoare*, care dereglează comportamentul oamenilor şi *topeşte* până şi asfaltul străzii, *firea distrată*, *de artist*, a personajului (al cărui ideal este *arta pură* şi care *trăieşte pentru suflet*), *oboseala* cronică, *gesturile* mecanice, devenite *ticuri*, *obsesiile* lui (unele mărunte, pricinuite de *crâmpeie* din banale conversaţii sau scene cotidiene altele foarte grave, precum *îmbătrânirea*, teama de a-şi pierde *memoria* („Atenţie! că parcă, parcă ai începe să îmbătrâneşti. Te ramoleşti, îţi pierzi memoria."), *privirea*, *disponibilitatea colocvială* (locvacitatea) *excesivă*, toate acestea sunt *mărci* camuflate care încep să sugereze, încă din primul episod, o stare evenimenţială *suspectă*, cu aspecte strict normale, dar şi cu simptome ale anormalităţii. Doi indici întâlniţi la începutul episodului doi: *schiţa descriptivă a grădinii* de la intrarea la ţigănci (cu arbori înalţi, *zid de piatră* acoperit de *iederă*, apoi tufele de *liliac* şi *boz*, căsuţa mică aflată într-o *penumbră* curioasă) şi ecourile priveliştii în hiperemoţionalitatea personajului (deruta, tristeţea infinită, fascinaţia şi uluirea în contact cu *privirea* scurtă şi adâncă a fetei ce-i iese în cale) marchează prefigurarea mai clară a intrării într-un *spaţiu vrăjit*, în care e de aşteptat să se petreacă evenimente insolite, ireale. În episoadele II-III (secvenţele 2-3-4), se prepară, cu mare abilitate, proiecţia ficţiunii în ambiguitatea specifică fantasticului rafinat, nu însă total lipsit de unele mărci ale insolitării *stranii*. *Proba ghicitului* la care este supus personajul de către misterioasele fete (care ocupă o mare parte a episodului II) este semnalul cel mai important din planul intrinsec al strategiei narative prin care se dă expresie artistică substanţei fantasticului, ca modalitate de a sonda şi trăi existenţa: *imbricarea* (osmotică) a celor două planuri, real-ireal. În cadrul probei, neputând ghici fetele (ţiganca, grecoaica şi evreica), din motive inexplicabile, s-ar părea (dar, ţinând seama de firea de artist a personajului şi de disponibilităţile lui imaginative, mai bine spus, de labilitatea memoriei, care îl pune în situaţia de a trăi în planuri temporale diferite ce se desfăşoară interferent), Gavrilescu este prins într-o horă ameţitoare, ca „de iele", care îl face să nu-şi mai dea seama de nimic. *Hora*, apoi *somnul* în care personajul trăieşte *visul-coşmar* sunt situaţii de strategie narativă cu funcţie de *semnal*, conotând motive mitice şi ritualuri magice, ezoterice, de exorcizare, în cazul lui Gavrilescu, de trecere din temporalitatea cotidiană în una ireală, cu alte cuvinte, de exorcizare a condiţiei sale ontologice *materiale*, ritual în care *memoria* îi aduce în conştiinţă o imagine din trecut (Hildegard), adevărata sa dragoste. Nu este lipsită, apoi, de semnificaţie prezenţa *cifrei fatidice* (vezi cele *trei* fete care supun personajul probei ghicitului şi, mai târziu, cele *şapte* uşi pe care Gavrilescu va trebui să le numere pentru a intra în camera nemţoaicei). Acest semnal trimite, de asemenea, la unele practici (ritualuri) iniţiatice, sugerând, aici, o intenţie de pregătire în vederea accederii la un alt plan existenţial – intuim noi, al absolutului –, dar rămas învăluit, în esenţa sa, în mister. Alte mărci textuale, precum *expresiile laitmotiv* („Şi-a adus aminte de ceva", „s-a rătăcit în trecut") şi *expresiile cu conotaţii imprecise*, vagi, misterioase („ar fi fost foarte frumos"; „te-am fi plimbat prin toate odăile" – în eventualitatea trecerii probei), contribuie la instaurarea *dilemei fantasticului*,

Scanned with OKEN Scanner

generatoare de neliniște și teamă. Se pare că modestul profesor de pian, fire de artist, urmărit de idealul artei pure, neputând trece proba, ratează accederea la planul absolutului, rămânând doar cu năzuința, cu visul. Dar, în nuvela *La țigănci*, cea mai interesantă și abil concretizată marcă de sugerare a ceea ce este specific fantasticului rămâne *dialogul absurd*, acel dialog în care replicile interlocutorilor vin din planuri de referință diferite, având semnificații diferite (bineînțeles), încât intercomunicarea nu se realizează în fapt, ca într-un veritabil dialog al surzilor (Eugen Ionescu se va dovedi a fi maestrul desăvârșit al procedeului, în multe din farsele sale tragice). În nuvela lui Mircea Eliade, acest tip de dialog este un element de strategie textuală menit să marcheze dialectica fantasticului, imposibilitatea stabilirii unor granițe între planurile real-ireale. În proba ghicitului, cele trei fete îndeamnă, stăruitor, personajul să le ghicească, prinzându-l într-un dialog amețitor, asemeni horei. În timp ce ele au în vedere un referent (probabil o lume ezoterică), Gavrilescu vizează un alt referent (rememorarea „tragediei" vieții sale). Constatând că trece timpul și astfel personajul poate rata, una din fete îl întreabă: „ – Și acuma ce-i de făcut?", iar Gavrilescu răspunde: „– Acum? Acum e bine și cald". Interferența celor două planuri este ușor sesizabilă, instituind *dilema*. Situația se întâlnește și în secvența finală, când, datorită acestui tip de dialog, cititorul se află în dilemă: acțiunea se desfășoară în plan real? (cum cred unii exegeți) sau în plan real? Credem că și în această secvență, ca în întreaga nuvelă, cele două planuri se întrepătrund, lăsându-ne să ne întrebăm, la nesfârșit, dacă regăsirea celor doi (Gavrilescu și Hildegard) s-a petrecut în planul realului (plauzibilului) sau în acela al irealului (al reveriei sau visului). Un indice narativ precum *birjarul*, fost *dricar*, care îi duce, încet, „pe drumul ăla mai lung", spre „pădure", introduce în strategia textuală un motiv care face ca fantasticul să devieze, ușor, spre supranatural, maculându-i, oarecum, pendularea insesizabilă între real și ireal, adică emblema de fantastic propriu-zis.

c. Toate mărcile textuale identificate mai sus alcătuiesc semnificantul acestei opere, un semnificant, cum am văzut, ambiguu, pretabil la multiple interpretări. Luând cu precădere în discuție (atenție) unele sau altele din mărcile lui componente, se pot stabili diverse conjecturi (ipoteze de lectură), mai mult sau mai puțin pertinente (în consonanță cu anumite idei, credințe și practici culturale). Sorin Alexandrescu enumeră câteva din speculațiile și trimiterile mitologice la care se pot preta elementele structurii de suprafață a acestei nuvele. *Cele trei fete* ar putea trimite la *Ursitoare* (Parce) și la semnificațiile lor în existența milenară a omenirii; *baba* de la „bordeiul" țigăncilor ar trimite la un soi de *Charon*, de altfel ca și birjarul, personaje care ar înlesni trecerea pe un alt tărâm, acela al morții; la rândul lui, *ghicitul* ar sugera *vămuirea* sufletului care a murit, în cursul marii treceri (călătorii) ș.a.m.d. Criticul menționat vede în nuvela lui Mircea Eliade *o alegorie a morții*, mai precis, *a trecerii spre moarte*, invocând *convergența conotațiilor* textului. Interpretarea este pertinentă, mai ales dacă se are în vedere și contextul general al activității științifice a autorului, aceea de *hermeneut al miturilor* și credințelor religioase ale umanității.

Invocând aceeași convergență a conotațiilor dezvoltate de elementele structurii de suprafață a nuvelei, noi am înclina pentru ipoteza lecturii ca *povestire de dragoste*, aceasta părându-ne a fi semnificația primă, *de fond*, la care ne trimite textul. Dacă urmărim evidența acestui sens, sugerată de motivul iubirii dintâi, care străbate întreaga

Scanned with OKEN Scanner

nuvelă, aventura lui Gavrilescu e generată de fapt de imposibilitatea de a trece peste această iubire, de care soarta, spune el, l-a despărţit, şi de dorinţa reînvierii ei, măcar în spaţiul visului.

Arta literară a autorului (modul ingenios şi subtil de insolitare artistică, prin mărci lexicale, gestuale, comportamentale, culturale – mitice şi magice – arhaice) transfigurează acest prim nivel de semnificare, sporindu-i ambiguitatea, până la posibilitatea de a-l considera ca punct de plecare pentru conotaţia unei *obsesii*, aceea a *iubirii absolute*. Prima iubire, cu ingenuitatea şi puritatea ei, este aceea care îl obsedează pe Gavrilescu. Motivul erotic este pus în relief de relaţia celor două planuri ale existenţei: planul existenţei *fenomenale* (ilustrat de relaţia profesor-Elsa), supus arbitrariului, întâmplărilor disipative (a se vedea scena întâlnirii cu Elsa, în parc) şi planul existenţei sau al trăirii dragostei în absolut (sugerat de relaţia profesor-Hildegard), al iubirii adevărate, dar neîmplinite în realitate. De aici fascinaţia iubirii ca recuperare a unui paradis originar şi, mergând mai departe, ca ideal al reconstituirii *Unităţii* existenţei originare. Intuim, în avatarurile acestui cuplu, metafizica lui *Unul/Totul*, despre care vorbesc miturile primordiale, printre care şi acela al *androginului* (fiinţă mitică unică, divizată arbitrar în două părţi, condamnate la o infinită căutare, pentru reconstituirea unităţii iniţiale). Reinstaurarea condiţiei androgine (reîntregirea unităţii *edenice*) se dovedeşte imposibilă în planul temporalităţii realului concret. Ea rămâne doar o continuă aspiraţie, trăită ca *nostalgie* a originilor învăluite în mister. Irealitatea reveriei şi a visului devine element compensatoriu pentru imposibilitatea depăşirii limitelor existenţei fenomenale, pentru neputinţa accederii la împlinirea în planul absolutului, dar care rămâne, totuşi, o compensaţie iluzorie, generatoare de melancolie. E tocmai ce exprimă, atât de poetic, finalul liric al nuvelei, privit din această perspectivă. Dar chiar şi în această ipoteză de lectură, dialectica Sacru-Profan, problemă capitală în hermeneutica savantului Mircea Eliade, îşi găseşte ilustrarea. Regăsirea cuplului erotic are loc în cronospaţialitatea iluziei, a visului, deci în aceea a irealului. Trecerea din temporalitatea reală (din planul profanului) în temporalitatea râvnită (cea a sacrului) presupune *moartea* celei dintâi. Dar nu e de neglijat un fapt cu semnificaţie mai profundă, şi anume replica ultimă dată de Hildegard, în finalul nuvelei. Ea dezvăluie un motiv celebru, întâlnit frecvent în literatură, acela al *existenţei ca vis*: „Toţi visăm. Aşa începe. Ca într-un vis...". Ce începe? De bună seamă, existenţa. Care existenţă?, ne putem întreba, în continuare. Fantasticul eliadesc din *La ţigănci* – datorită ambiguităţii lui structurale, ne-ar putea îndemna să răspundem: atât existenţa noastră profană, cât şi aceea prezumtivă, a Sacrului. Iar în încheierea comentariului nostru, având în vedere aceeaşi replică dată în final de Hildegard, n-am putea spune, oare, că şi ipotezele de lectură formulate de cititori pe marginea textelor literare sunt, uneori, un fel de *fata morgana*?

Scanned with OKEN Scanner

EUGEN IONESCU

Histrionism* şi autenticitate în publicistica ionesciană interbelică

Printre publiciştii care, în deceniile perioadei interbelice, au reprezentat o adevărată resurecţie a spiritualităţii româneşti împotriva dogmatismelor de orice fel, un loc cu totul aparte îl ocupă Eugen Ionescu, în primul rând prin atitudinea sa violent iconoclastă faţă de unele valori consacrate ale epocii. Născut în 1909, la Slatina, fost elev al profesorului (şi criticului) Pompiliu Constantinescu, licenţiat în franceză la Bucureşti, Eugen Ionescu debutează în 1927, la revista Liceului „Sf. Sava", pentru ca, în 1931, să debuteze editorial cu un volum de versuri, *Elegii pentru fiinţe mici*, iar în 1934 să fie premiat pentru volumul incendiar *Nu*, apărut la Editura Vremea, cu menţiunea: *„Operă selecţionată şi publicată de Comitetul pentru premierea scriitorilor tineri needitaţi, cu împotrivirea a doi din cei şapte membri ai comitetului"*. Cei doi erau Tudor Vianu şi Şerban Cioculescu, iar ceilalţi membri ai comitetului: Mircea Vulcănescu, Mircea Eliade, Petru Comarnescu, Ion I. Cantacuzino, Romulus Dianu. Pe parcursul a aproape două decenii (1927-1940), Eugen Ionescu a publicat un mare număr de articole (cronici literare, teatrale, plastice, interviuri etc.), în principalele reviste literare ale vremii, care, laolaltă cu cele două volume (de versuri şi de critică) amintite, alcătuiesc moştenirea literară a acestui autor scrisă în limba română, pe baza căreia G. Călinescu îi consemnează numele, cu câteva succinte aprecieri, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941), unde, la pagina 831, se pot citi următoarele: „Eugen Ionescu, poet şi critic, a opus celei mai bune literaturi actuale, într-o carte ştrengărească, un formidabil *NU*. Fapta a scandalizat. În realitate, autorul nu se dovedea chiar aşa de negativ şi-şi permitea doar câteva observaţii ce prevesteau un talent de polemist cu fraza alertă, franţuzească. E de mirare că acest tânăr a dispărut din publicistică". Într-adevăr, numele lui Eugen Ionescu dispare, din iunie 1940, din publicistica românească, pentru a apărea din nou, în 1946, în paginile *Vieţii româneşti* (numai în nr. 3, martie). Din 1938, Eugen Ionescu îşi începea extraordinara sa aventură literară în Franţa, pentru ca, în decurs de peste două decenii, să fie recunoscut, public şi oficial, ca unul dintre cei mai mari scriitori de limbă franceză, creatorul de notorietate internaţională al teatrului absurdului, membru al Academiei Franceze. În *Petit Larousse illustré*, 1979, la p. 1431, citim: „Ionesco (Eugène), auteur dramatique français d'origine roumaine, né à Slatina en 1912 (sic!); son théâtre peint la tragédie dérisoire de l'homme: *la*

---

* *Histrion, -is*, în lat. lit., „actor de comedie".

Scanned with OKEN Scanner

Cantatrice chauve (1950), *la Leçon* (1951), *Les Chaises* (1952), *Rhinocéros* (1960), *le Piéton de l'air* (1963), *la Soif et la faim* (1966), *Ce formidable bordel* (1973). [Acad. Fr.]".

Publicistica literară a lui Eugen Ionescu din perioada interbelică stă sub semnul *avangardei*, nu în litera programelor acesteia, ci în *spiritul ei*. În nenumărate luări de poziţie privind diversele probleme ale literaturii şi artei, el se manifestă ca un partizan al înnoirii modalităţilor de expresie artistice. Formele de expresie sunt cele care se perimează, temele, motivele sunt cam aceleaşi de când lumea. În consecinţă, avangarda îşi va concentra întreaga ei frondă împotriva formelor convenţionale, clişeelor, aspectelor de limbaj devenite perimate, dar, mai ales, împotriva absolutizării oricărei expresii. O dată ce o formă expresivă se manifestă, ea este deja perimată. Între aceste idei, de natură avangardistă, întâlnite explicit sau voalat în articolele sale din presa interbelică şi ideile din publicistica de mai târizu, în limba franceză, remarcând o perfectă continuitate. Într-un *Discurs despre avangardă*, ţinut la inaugurarea *Convorbirilor de la Helsinki despre teatrul de avangardă*, organizate de Institutul Internaţional de Teatru, în iunie 1959, şi tipărit, mai târziu (1962), în volumul *Notes et contre-notes*, la Gallimard, Eugen Ionescu definea avangarda în termeni de opoziţie şi de ruptură. Pe când majoritatea creatorilor de artă cred că sunt ai vremii lor, autorul rebel (de avangardă) e conştient că se află împotriva timpului său; el este opozantul formelor sclerozate, pe care se îndârjeşte să le disloce; el este un critic al ceea ce este, un critic al prezentului, nu un apologet al lui. Într-o „Revistă a revistelor", din *Fapta*, I, nr. 6, 1930, scriind despre revista *Unu*, III, 31 noiembrie, 1930, număr închinat lui Urmuz, Eugen Ionescu recunoaşte ca autori reprezentând spiritul avangardei pe Urmuz (care „este un temperament autentic") şi pe Ilarie Voronca („singurul care poate fi discutat şi interpretat"), pe când toţi ceilalţi de la această revistă „sunt *falşi trăsniţi*, cele mai detestabile specimene", pentru că, spune cronicarul, „tehnica le maschează şi mediocritatea intelectuală, şi nontalentul". De altfel, mai târziu (în *Les lettres nouvelles*, janvier-février 1965), Eugen Ionescu va recunoaşte în Urmuz pe „unul din precursorii revoltei literare universale, unul din profeţii dislocării formelor sociale, de gândire şi de limbaj care, azi, sub ochii noştri, se dezagregă absurde ca eroii autorului nostru".

Parafrazându-i una din formulările paradoxale, care abundă în publicistica sa, putem spune şi noi că articolele lui Eugen Ionescu din perioada interbelică (în frunte cu incendiarul pamflet *Nu*) sunt, prin insolitul ideilor şi impetuozitatea atitudinii negatoare, *agresive*, spontan agresive, ca orice manifestare artistică adevărată, că această publicistică indignează prin îndrăzneala ei iconoclastă, care este ea însăşi *o indignare*. Într-adevăr, atitudinea negatoare a tânărului cronicar a stârnit indignarea mai tuturor scriitorilor „consacraţi", vizaţi direct sau aluziv. În presa vremii, el este etichetat ca un „copil teribil", „al cărui joc preferat", e de părere un jurnalist de la *Facla* (nr. 1, 1931, 2 iunie 1935), „este cel de a desprinde cu vârful unghiei cojile uscate de pe bube (bucurându-se mult când găseşte dedesubt puţină apă) şi ale cărui toane reuşesc totdeauna să îngândureze"; un copil „dublat de un vicios în permanent neastâmpăr"; „când inteligenţa i s-a plictisit de a tot străpunge, îşi adună umorul spre a strivi"; „scrie cu întreaga lui fiinţă; se bucură, se îngrozeşte, respiră, e trist, aude şi vede cu întreaga lui fiinţă". A fost considerat exigent peste măsură, răutăcios, cârcotaş, „un Brutus literar"; chiar persoană de compătimit, ferecată în chinurile sale cerebrale şi, totodată, „în ograda strâmtă cu zburătoare ciufulite" (cu alte

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte, un aiurit). În ciuda acestor calificative, nu i s-au putut contesta ascuţimea inteligenţei critice, solida cultură, interesul stârnit de eseurile sale, câtimea respectabilă de adevăr pe care ele o exprimau şi, îndeosebi, sinceritatea trăirii şi rostirii adevărurilor formulate.

Eugen Ionescu se manifestă, în publicistica vremii, ca *un tumultuos*. El îşi trăieşte, intens, condiţia ontologică de fiinţă hiperlucidă, fatalmente limitată existenţial, dar fără să accepte această limitare. Conştientizarea ideii că existenţa individuală nu înseamnă practic nimic raportată la eternitatea cosmică îi dă sentimentul acut al relativităţii tuturor faptelor omeneşti, al tuturor valorilor. Omul i se relevă ca o jucărie manipulată de automatisme, stereotipii de gândire, de comportament, de limbaj. El nu poate comunica ceea ce este autentic, ci devine o portavoce a circumstanţelor, o marionetă. Fără îndoială că o atare condiţie îl revoltă împotriva a tot ceea ce e în stare să limiteze creativitatea omului, astfel că autorul trăieşte, dramatic, stările de conştiinţă declanşate de problema identităţii propriului *eu*, de relaţia acestui eu cu lumea (cosmică, socială, literară), de problema autenticităţii trăirilor proprii şi ale altora, de problema exprimării acestor trăiri, de evidenţa adevărului că existenţa omului, cu pendularea între derizoriu şi dezlimitare, este tragicomică. Autorul intuieşte, de pe acum, esenţa comicului, acesta identificându-se cu absurditatea cotidianului, a banalului, a flecărelii de toate zilele şi, ca atare, comicul este mai deznădăjduitor decât tragicul, pentru că, aşa cum va spune mai târziu (*Notes et contre-notes*), „nu oferă vreo ieşire", „este dincolo sau dincoace de disperare ori de speranţă". Pe de altă parte, tragicul, exprimând neputinţa omului învins de fatalitate, este într-un fel mai reconfortant, pentru că recunoaşte nişte legi obiective diriguind Universul, dar, prin etalarea neputinţei omeneşti, această inutilitate a străduinţelor noastre „poate să apară, într-un anumit sens, comică". Prin urmare, „comicul este tragic, iar tragedia omului e vrednică de luat în râs". E tocmai ceea ce întreaga publicistică negatoare, scrisă în româneşte de E. Ionescu, prefigurează, înaintea *farselor tragice* (*Cântăreaţa cheală*, *Lecţia*, *Scaunele*), scrise şi reprezentate, mai târziu, la Paris, inaugurând ceea ce s-a numit teatrul absurdului.

În această viziune ionesciană asupra existenţei, omul apare ca un actor în marele spectacol tragicomic al lumii, unde îşi interpretează rolul, cu mai mult sau mai puţin aplomb, ca un veritabil *histrion* (în sensul originar, clasic al cuvântului), ca un arlechin ori ca un bufon.

Eugen Ionescu însuşi, scriitor al neliniştilor existenţiale profunde, se manifestă, în publicistică, încă din perioada tinereţii bucureştene, în limitele unui paradoxal amestec de histrionism şi autenticitate, pe cât de derutant, pe atât de original şi captivant, în spiritul insolit, negativist, al avangardismului. Cum s-a mai remarcat, în *Elegii pentru fiinţe mici* se obţin elemente de limbaj absurd apelându-se la perspectiva automatismului infantil, iar în *Nu* „se găsesc toate elementele ce vor configura poetica absurdului" (Marin Mincu), ca şi în multe din articolele, însemnările, paginile de jurnal, în care pot fi detectate, în germene, idei şi practici intertextualiste, precum înţelegerea scriiturii ca rezultat al activităţii combinatorii pe care scriitorul o exercită asupra unor forme de expresie preexistente (a se vedea „Trifoiul cu patru foi", în *Rampa*, XVI, 4, 1933). A înnoi expresia „însemnează, de fapt, a repartiza altfel elementele de expresie preexistente", spune E. Ionescu.

Vorbind despre *histrionismul* publicisticii lui E. Ionescu, trebuie făcută precizarea că avem în vedere definirea, prin acest termen, *în primul rând*, a unei atitudini faţă

Scanned with OKEN Scanner

de existenţa în general privită ca spectacol tragicomic, în care fiecare individ îşi joacă rolul său, mai mult sau mai puţin conştient că face parte din marele spectacol al lumii. *În al doilea rând*, prin acest termen vrem să sugerăm modalitatea specific ionesciană de exprimare nonconformistă a tumultului său interior, cu alte cuvinte, ideea că limbajul *histrionic* (arlechinesc şi buf uneori) este *o mască*, în spatele căreia se întrezăreşte (uneori destul de clar, de cele mai multe ori vag şi în linii contradictorii) autenticul profil existenţial al autorului. După aceste precizări, putem avansa afirmaţia că Eugen Ionescu se dezvăluie, prin publicistica sa „strengărească" din anii tinereţii, ca un autor în căutarea propriului profil, interpretând *rolul* de contestatar violent al formelor inadecvate fondurilor insolite, impuse, firesc, de turbulenţa procesului creaţiei artistice, în căutarea originalităţii. *Histrionismul* scriitorului este însă şi o *mască* prin care se încearcă surdinizarea gravelor trăiri din planul conştiinţei, problemele mari ale existenţei: viaţă-moarte; existenţă individuală-existenţă cosmică; efemeritate-eternitate; absolut şi relativ în planul creaţiei umane; autenticitate şi inautenticitate; comunicabilitate şi incomunicabilitate; obiectivitate-subiectivitate ş.a. Aşadar, putem spune că *histrionismul*, în acest caz, nu este un simplu element decorativ, ci o *intuiţie-expresie* a existenţei ca spectacol, în care comicul se îmbină cu tragicul. Invers, tentativa depăşirii limitelor, tragică prin natura sa, poate deveni comică, prin inutilitatea ei. *Histrionismul* publicistului nu este actul inteligent şi gratuit al unui „copil teribil", care joacă rolul negativistului, ci constituie, dimpotrivă, cum spunea Mircea Vulcănescu, în raportul prezentat *Comitetului pentru premierea scriitorilor tineri needitaţi*, despre volumul *Nu*, „o maieutică a actului cu adevărat critic, o asceză, încercată de autor prin întoarcerea reflexivă asupra mobilelor care-l împing la această operaţie". Extinzând „această operaţie" asupra întregii publicistici ionesciene din epocă, recurgând la o parafrază, putem spune că atitudinea histrionică este, în cazul limbajului „scandalos" al publicistului nostru, o maieutică tensională (şi tensionantă) a dialecticii dintre necesar şi imposibil, adevărat şi neadevărat, obiectiv şi subiectiv, pusă sub semnul condiţiei esenţial tragice a locutorului, încercat de amărăciunea de a nu putea rosti o judecată universal-valabilă despre problemele existenţei (sociale, culturale, artistice etc.). „Jocul" interpretului Eugen Ionescu, în spectacolul lumii, nu este acela al unui actor cabotin, ci acela al unui interpret de o luciditate şi adâncime strict autentice. Chiar şi atunci când trişează (practica făcând parte din tradiţia oricărui joc), el o face sub impulsurile imprevizibile, deci autentice, ale ludicului. *Autenticitatea* atitudinii de frondă avangardistă a publicistului irumpe, impetuos, din situarea în evenimentul pur, gândit, simţit, exprimat prin ignorarea oricăror prejudecăţi (subiective sau obiectiv-circumstanţiale), făcând, cum spunea Mircea Vulcănescu, „*tabula rasa* de toţi idolii simţirii şi ai gândului lor, pregătindu-se unei primiri imediate şi inefabile a realităţii" şi, am adăuga noi, supunându-se unei sincerităţi absolute (faţă de sine şi faţă de ceilalţi). Într-un fel fiu spiritual al lui Mircea Eliade, cel care recomanda *autenticitate* în actul creaţiei, Eugen Ionescu îşi lasă tumultul fiinţei să se desfăşoare aşa cum este, cum vrea să fie, în libertatea ei, cu limpezimile şi contradicţiile inerente. A fi autentic în ceea ce comunici însemnă, după opinia sa, a da expresie „unei trăiri integrale, unei încorporări în care apar, coherente, realităţile clare cu cele obscure îngemănate" (*Război cu toată lumea*, I, Humanitas, 1992, p. 113). Iată cum îşi exprimă, într-un fragment de monolog, dramatic construit, cu vizibile intenţionalităţi histrionice, neliniştile, în „Intermezzo nr. 2 (în definitiv, Domnule dragă)", din *Nu*:

Scanned with OKEN Scanner

He-ei! Am strigat şi eu: „Opreşte-te, clipă, că eşti frumoasă!". Şi din anumite puncte de vedere, consiliez: „Opreşte-te, clipă de peste o săptămână, căci îmi închipui că ai să fii frumoasă!". N-a fost auzit Lamartine, care era un mare poet romantic, o să m-asculte cineva pe mine? (...)

Dar atunci, de ce mă sperii atâta, Doamne, de ce mă sperii de moarte în toate zilele, în toate nopţile, la toate colţurile? De ce îmi tremură oasele, şi dinţii, şi carnea? De ce fug ca un tembel, ca un tembel? De ce îngheţ, cu râs, plâns, cu sughiţ, în faţa acestei orori de deasupra râsului, de deasupra plânsului, de deasupra sughiţului? Eu sunt moartea. Viaţa este un provizorat. Moartea mă definitivează. Moartea sunt eu. De ce mi-e frică de mine, de ceea ce mă esenţializează?

Nu e bine să vorbesc despre asta, că nu mai dorm la noapte. Şi pe urmă sunt superstiţios. Să nu fie într-un ceas rău. (Toate astea se explică prin proasta funcţionare a stomacului!).

Intuim aici o *autentică stare de spirit*, în care apar, într-o paradoxală coerenţă, grave nelinişti şi chiar spaime existenţiale, îngemănate cu note de umor, exprimate într-un limbaj dramatic, cu evidente intenţionalităţi spectaculare. Într-un pasaj imediat următor celui citat, din acelaşi *Intermezzo nr. 2*, nota gravă domină, relevând condiţia tragică a individului determinată de funcţionarea în gol a spiritului, spre o naivitate pe care luciditatea i-o barează. Partitura e dramatic-spectaculară:

O! Doamne, Dumnezeule! Partea mea de paradis! Dar partea mea de paradis! Iremediabil am pierdut partea mea de paradis? Doamne Dumnezeule, nu aş vrea să fiu melodramatic şi nu aş vrea să crezi că vreau să realizez, prin opoziţia contrariilor, un efect de stil romantic (gen *Venere şi Madonă*). Dar te iubesc de undeva, cândva. Amintirile căror lumini mă torturează? Mă torturează! Nu vezi cum mă tăvălesc? Cum întind mâinile în neştire? Cum merg pe drumuri înfundate, pe drumuri tot întoarse? Cum nu am tăria să merg pe nici un drum?

Partea mea de Paradis nu vreau s-o dau nimănui. Vreau să merg la ea, cu *iubita mea*.

S-a spus că Eugen Ionescu este, în publicistica sa negatoare, terorizat de scrupulul *autenticităţii*, scrupul definit foarte bine de Mircea Vulcănescu, în raportul menţionat, ca „grija de a nu avansa altceva decât ceea ce nu poate fi redus, după preceptul cartezian, la aprehensiuni imediate, evidente, sau la judecăţi reductibile la asemenea evidenţe" (vezi *Nu*, ed. cit., p. 219). Însăşi modalitatea histrionică de textualizare este, am putea spune, *dictată* de substanţa acestui scrupul al autenticităţii, instituind, simbiotic, *o intuiţie-expresie*, o viziune tragică şi comică în acelaşi timp.

Răspunzând la o întrebare privind *criteriile în critică*, în cadrul unei anchete publicate de *Facla* (an. XII, 12 octombrie 1933), Eugen Ionescu spunea: „Critica nu are criterii, deoarece ea trebuie să se muleze pe opera literară, care îi dictează criteriile cu care să fie judecată". (...) În consecinţă, „critica are o infinitate de criterii. Deci, nu există. Pentru fiecare carte, criticul ar trebui să facă un nou sistem de critică". (...) „Ca orice lucru inutil şi inactual, (critica) îşi are frumuseţea şi ironia ei". Sunt observaţii care, în bună măsură, se întâlnesc astăzi în teoria modernă a literaturii. Întrebat, în continuare, dacă el face critică literară, Eugen Ionescu răspundea:

Da şi nu. M-am jucat de-a criticul. Şi am să continuu jocul, cât are să mă mai distreze. Tocmai scriu o carte, în care mărturisesc aceste lucruri. (...) În cartea mea, care se va numi *Nu*, fac un elogiu neseriozităţii.

– *Pentru că neseriozitatea este o evadare?* (întreabă reporterul).

– Nu. Pentru că este masca unei seriozităţi adevărate. După cum seriozitatea este masca unei neseriozităţi adevărate.

– *Ăsta-i paradox cu orice preţ?*

– Te-a influenţat d. Cioculescu. Nu-i paradox deloc. Seriozitatea este (în critica literară, de pildă) acceptarea, conştientă sau nu, a regulilor jocului. Neseriozitatea mea este conştiinţa jocului, conştiinţa că mă joc.

Scanned with OKEN Scanner

Avem formulată astfel de către însuşi Eugen Ionescu modalitatea *histrionică* de comunicare a *autenticităţii* ca *mască a seriozităţii adevărate*, cu alte cuvinte, a „jocului" spiritual ca manifestare a seriozităţii trăirilor în planul conştiinţei. În *Nu*, Eugen Ionescu sublimează performanţele acestei modalităţi cu scenariul critic având ca obiect romanul *Maitreyi*, de Mircea Eliade, scenariu amuzant, care cuprinde, în prima parte, o cronică pozitivă, elogioasă, plauzibil argumentată, a cărţii, iar în a doua parte, o cronică negativă a aceleiaşi cărţi, cu argumente care, la fel, nu pot fi integral repudiate. Finalitatea acestui „joc" este, cum s-a observat şi în epocă, de a demonstra incapacitatea demersului critic de a formula judecăţi absolute, dezlegate de presiunea circumstanţelor, şi, în acelaşi timp, de a exprima, în subtext, un protest faţă de această condiţie precară a actului critic.

Ne referim, în continuare, la două texte de *jurnal*, publicate în *Familia* (seria III, anul I, nr. 5-6, 1934), care exemplifică aceeaşi modalitate histrionică de a comunica adevăruri esenţiale. Primul text se referă la critica literară:

> Temă: *Eu râd. Eu plâng*. Stabiliţi diferenţa şi punctele comune.
>
> *Eu plâng, eu râd* sunt două propoziţii simple. Amândouă au un subiect, care e pronume personal (pers. I), şi un predicat care este verb – prezent indicativ, pers. I, singular.
>
> Deosebiri: *râd* are un *r* şi un *d*, pe când *plâng* are un *pl* şi un *ng*, e drept că *râd* şi *plâng* au un â care-i apropie.
>
> Ce e mai frumos, *râd* sau *plâng*? *Plâng*, pentru că *pl* sună mai plăcut decât *r*.
>
> Aceasta se numeşte a face critică literară. Adică: a privi lucrurile pe dinafară.
>
> Criticul caută sufletul poeziei, cum caută doctorul sufletul omului: ciopârţeşte, ciopârţeşte, şi nu-l mai găseşte. Au omorât un om degeaba.
>
> Criticul omoară poezia degeaba.

Surprindem, aici, un fel de *comedie a comediei* actului critic, o adevărată microparodie a scenariului critic inautentic, care rulează în gol, fără a putea suprinde „sufletul" operei (poate cu aluzie hâtră la demersul stilistic formalist). După asemenea exerciţii, mai târziu, prin 1948, scriitorul, plecând de la stereotipiile unui manual de învăţare a limbii engleze, va avea revelaţia farsei tragice *Cântăreaţa cheală*, un fel de tragedie a limbajului, vizând automatismul şi clişeele cele mai tocite.

Cel de al doilea text pe care îl prezentăm este o „pledoarie", tot la modul histrionic textualizată, pentru semnificaţia ascunsă pe care o pot avea „fleacurile", adică lucrurile aşa-zis „lipsite de importanţă":

> Îmi pierd vremea cu fleacurile? Îmi dau seama cât de caraghios este să scriu despre acelcaşi şi aceleaşi personagii ale mahalalei noastre literare. Recunosc că e un viciu de joasă calitate.
>
> Dar cine nu joacă table sau tabinet? Cine nu fumează? Cine nu bea o ţuiculiţă înainte de masă?
>
> Şi, la urma urmelor, de care lucruri importante să mă ocup? De Dumnezeu? În clipa când mă ocup de el, se schimbă în N. Iorga. De Sf. Petru? Se schimbă în Nae Ionescu. De moarte? În clipa când o numesc, mă şi ia şi nu o mai pot numi – sau nu mă ia şi devine d-na Karnabatt.
>
> Vorbind însă despre fleacuri, risc cel mult ca fleacurile să se înalţe (cât pot) şi să se sfinţească.
>
> Mai bine să sfinţesc fleacurile, decât să compromit sfinţii.

Etichetând, grăbit, acest text ca neserios, riscăm a-i pierde miezul sapienţial (deci serios), comunicat, paradoxal, prin maxima de la sfârşit. Şi aici, Eugen Ionescu „joacă" rolul unei neseriozităţi serioase în fond.

Scanned with OKEN Scanner

– De ce scrieţi? – a fost întrebat publicistul, altă dată (*Facla*, XVI, 2 iunie 1935).

– Astăzi – spune E. Ionescu – dispreţuiesc prea sincer pe toţi literaţii şi neliteraţii, ca să mai pun accentul pe vanitatea literară. Mai scriu însă din disperare; dintr-un obicei prost; dintr-un viciu contractat în copilărie. Şi am să mai scriu, pentru că, neputând face politică şi nefiind filosof, trebuie să-mi trec timpul cu ceva până la moarte, ca s-o uit şi ca să nu mă plictisesc de tot. Şi, într-adevăr, se pot găsi încă extrem de interesante amuzamente în reacţiunile pe care le provoacă palma „mighlionarului", personajul atât de cunoscut al atât de cunoscutului scriitor francez contemporan.

Aşadar, sintetizând, motivele scrisului său histrionic sunt: *vanitatea literară* (incitată de caducitatea criteriilor criticii academice), *disperarea*, *nevoia de a uita* condiţia efemeră a propriei existenţe, nevoia de *amuzament*, ca terapie împotriva evidenţei tragice a tentativelor umane de depăşire a limitelor ontologice. Scrisul e înţeles ca *expresie*, iar aceasta, în viziunea lui Eugen Ionescu, e *aparenţa* unui conţinut. Dar lucrurile sunt foarte complicate, după concepţia sa, din mai multe motive. Cel mai important ar fi faptul că procesele de conştiinţă se află într-o permanentă schimbare, încât ceea ce apare ca expresie a unui conţinut, la un moment dat, nu mai este ceva autentic, într-un moment imediat următor sau chiar în clipa în care faptul de conştiinţă s-a fixat în limbaj. Atunci: „Expresia este tocmai ceea ce nu sunt eu. Articularea cuvântului este însuşi începutul îndepărtării de mine. Expresia este o substituire" („Idei cap în cap", în *Nu*, p. 181). Fiind un substitut, expresia n-ar mai fi egală şi identică cu conţinutul. Dar, continuă autorul, „ca să stabileşti un criteriu, o metodă critică, un sistem de ierarhizare a valorilor (...) trebuie să hotărăşti că expresia este egală şi identică cu conţinutul; trebuie să stabileşti că autenticitatea generează originalitatea de expresie". În aceasta ar consta paradoxul actului comunicării şi, de fapt, amestecul paradoxal de histrionism şi autenticitate în publicistica ionesciană interbelică. „Cum pot fi autentic", se întreabă scriitorul nostru, în acelaşi loc, „când, dintru început, sunt trădat de expresie?" (...); „originalitatea de expresie nu-mi epuizează esenţa intimă". (...) „Ca să fiu autentic, trebuie să mă cunosc; dar sunt minţit asupra mea de mine însumi şi, în momentul când cred că nu m-am apropiat de mine, îmi scap mie însumi, fata morgana, şi mă aflu în faţa unei substituiri grosolane; vreau să mă exprim şi nu pot să exprim decât pe acest «eu» substituit; şi nu am decât autenticitatea unui eu inautentic". Expresia „mă sufocă sub convenţionalitate". Iată surprinsă, aici, drama incomunicabilităţii, ceea ce va constitui una din componentele esenţiale ale teatrului său absurd de mai târziu. „În clipa când aş putea izbuti să mă exprim, dar nu văd cum, ar trebui să uit totul!, să nu mai semăn cu ceilalţi – aş fi considerat nebun". De fapt, unii dintre contemporani n-au ezitat în a-i aplica, direct sau indirect, această etichetă („Compătimiţi pe cel ferecat între chinurile sale cerebrale şi, totodată, în ograda strâmtă cu zburătoare ciufulite", îşi încheie un jurnalist un interviu cu autorul, tipărit în *Facla*, XV, 2 ianuarie 1935.)

Uitând convenţionalităţile, Eugen Ionescu a găsit totuşi o modalitate de a-şi exprima autenticitatea: *histrionismul* actului comunicării, în stare să surprindă jocul aleatoriu al conştiinţei critice, în dinamica imprevizibilă a asociaţiilor şi disociaţiilor spontane, adoptând modalitatea *comunicării ca joc spiritual*, cu o întinsă gamă de nuanţe, de la nota gravă, cu rezonanţe tragice, până la purul amuzament. *Scrisul* (textul) e înţeles şi realizat *ca spectacol* al unui proces de productivitate textuală, anticipându-se, într-un fel, teoriile textualiste ce vor veni. Cel ce scrie (autorul) este considerat un *actor* care îşi joacă propriul rol de scriptor sau, altfel spus, *autorul se identifică cu actorul* în interpretarea propriei partituri.

Scanned with OKEN Scanner

Într-un alt fragment de jurnal (13 august 1932) din *Nu*, putem citi o mărturisire în legătură cu înscenarea *jocului* de contestare a poeziei lui Ion Barbu:

> Îmi dau sama că, în sine, argumentele mele nu sunt nici valabile, nici nevalabile. Ceea ce numesc eu *acuzații* pot fi considerate drept caracteristice neutre ale poeziei barbiene.
>
> Las totul și îmi pun toate speranțele în prezentare: vervă, ironie, siguranță, aparență logică și inflexibilă, șarjă, polemică și alte prafuri în ochi.
>
> Poezia barbiană „este o poezie proastă", asta și atâta trebuie să rămână. Argumentele nu interesează. Ele se dizolvă în incandescența elocvenței. Cititorului aiurit să nu-i rămână în urechi decât ecouri de îndepărtate clinchete; în ochi, fumul bătăliei.

Ceea ce s-a citat reprezintă veritabile indicații de regie privind modul în care trebuie să fie pus în scenă spectacolul care urmează a fi realizat, întocmai ca recomandările parantetice dintr-o piesă de teatru. Eugen Ionescu are foarte clară conștiința că textele sale iconoclaste sunt o modalitate histrionică de a pune sub semnul întrebării limitele actului critic.

Iată o altă mărturie, tot din *Nu*, care vine să exemplifice afirmațiile de mai sus:

> Aleg însă de obicei punctul de vedere care este cel mai potrivit spiritului meu înclinat spre negare și anarhie sau cel care îmi pare a fi mai strălucitor, pentru lumea literară, succes, piață. Scrupule nu am, decât sentimentele.
>
> Pentru că am conștiința celor de mai sus, forțez, instinctiv aproape, expresia, în asentimentul întâmplător anonim, le spun cu o șarjă care le face descumpănite și le așază în dezasentimentul tuturora. Am un ton polemic și nenatural care dă un aer obraznic și exagerat unor lucruri cuminți și, cum cred eu și lumea acelui moment, adevărate (...)
>
> Scrupule? Ce scrupule să am? Totul nu este oare numai un joc? În joc, nimic nu este grav.

Sunt specificate, evident, elementele de tehnică spectaculară, printre care *șarja* și *tonul* accentuat *polemic*.

În *Intermezzo nr. 2*, mai citim:

> Acuzația pe care mi-o aduc că sunt lipsit de conștiință și moralitate literară este întemeiată, dar refuz, râzând cu lacrimi, să o iau în serios. De altfel, vreau să fac jocul mai amuzant. M-a plictisit ordinea riguroasă a jocului (prea riguroasă pentru un joc) și aduc dezordine. Trișez gratuit, pentru că la jocul acesta nu se poate câștiga nimic; nimic decât medalii de carton și tinichea.

În legătură cu așa-zisa „neseriozitate" a manifestării sale, Eugen Ionescu scrie („Doamnelor și Domnilor", în *Nu*):

> Sunt neserios fiindcă așa vreau eu, să nu fiu serios. Pentru că eu cred cu încăpățânare în caraghioslâcul inefabil și suprem al seriozității.

Iată-l, acum, jucându-se, în spiritul productivității textuale, supraveghindu-se și motivându-și opțiunile pentru anumite întorsături stilistice:

> Dacă aș continua așa, Doamnelor și Domnilor, recunoașteți că v-aș impresiona? Dar aș deveni prea vițel, și nu-mi place. (Această mișcare de elocvență, tăiată brusc de o oprire ironică asupra ei înseși, ați remarcat-o cu sagacitatea dvs. binecunoscută, este preconceptă și abil speculată, numai pentru realizarea unui efect de stil. Vă rog să o prețuiți ca atare.)

Nu încape îndoială că modalitatea histrionică adoptată îi provoacă publicistului (autor și, totodată, actor) delicii spirituale indicibile, mai întâi, ca act defulator al contradicțiilor și neliniștilor intime, apoi, ca act estetic amuzant în sine, ca gratuitate absolută. Cum poate fi înțeles altfel următorul fragment dintr-un articol-scrisoare, trimis *Faclei* (XV, 3 iunie 1935), drept răspuns unor proteste ale Luciei Demetrius,

Scanned with OKEN Scanner

care îl gratulase cu epitete precum: „fecior care şi-a pus mănuşi albe", „cabotin", „jivină", „soi rău", „isteric", „animal", „absurd", „necinstit", „fleac", „injurios", „zgribulit de spaimă":

> Cât despre frica mea de a mai înjura bărbaţii, găsesc că acuzaţia este total ridiculă. Într-adevăr, mă întreb cine sunt bărbaţii literari de care mi-ar putea fi frică? De Liviu Rebreanu? Dar, greoi şi ardelean cum e, până să dea un pumn, am timp să mă duc cu trenul până la Chitila şi să mă întorc pe jos. De E. Lovinescu? Mai rău. Până clipeşte o dată, pot face ocolul României în avion, fără să bat recordul la viteză. (Şi pe urmă, d. Lovinescu nu se supără. Am disperat să-l fac să se supere.) De Tudor Arghezi? E astmatic şi oboseşte. De Ion Barbu? Nu are dinte şi nu poate să muşte. De Camil Petrescu? E mai mic decât mine şi mai slab. De Şerban Cioculescu? Vai, sărmanul, e aşa de galben şi de sfrijit! Numai nasul e de el şi, câteodată, ciocul. De Anton Holban? E delicat ca o fată care nu face literatură. Este adevărat însă că de Mircea Damian mi-e teamă, pentru că e prea urât, şi de G.M. Zamfirescu, pentru că e mardeiaş. Cât priveşte tinerii scriitori, sunt leşinaţi de foame, cum se spune în discursurile oficiale, şi-i faci să cadă suflând.

Cum uşor se poate vedea, Eugen Ionescu se amuză, caracterizându-şi personajele prin tehnica hiperbolizării, învăluindu-le într-o undă de umor caricatural, suficient sieşi.

Histrionismul scriitorului înseamnă, cum s-a putut vedea din cele consemnate până acum, limbaj folosit cu originalitate, pentru a exprima autenticitatea unei viziuni asupra existenţei, a unei trăiri, a unui comportament. Un limbaj contrariant, dar nu mai puţin fascinant şi seducător, indicând, în creatorul lui, pe cel care avea să revoluţioneze, nu peste mult timp, teatrul unviersal, impunându-se ca unul dintre cei mai mari scriitori de limbă franceză.

Scanned with OKEN Scanner

EMIL CIORAN

Potenţialităţile afirmative ale negaţiei

Exegeza operei lui Emil Cioran se află, la noi, încă în faza începuturilor. Faptul se explică, oarecum, prin statutul aparte al acestei opere, ea integrându-se, prin primele cărţi, literaturii române şi, prin majoritatea celorlalte, literaturii franceze, autorul consacrându-se ca strălucit scriitor de limbă franceză. Acestui fapt i se adaugă şi circumstanţele istorice şi politice din România ultimei jumătăţi de veac, dominată de un feroce totalitarism ideologic, refractar oricăror valori nonconformiste. Nu trebuie neglijată, în fine, substanţa filosofică a operei, a cărei pătrundere ridică reale dificultăţi (pentru cine a fost familiarizat, unilateral, numai cu un anumit orizont interpretativ) şi, de asemenea, originalitatea frapantă a discursului, a expresiei scriitorului. Opera lui Cioran a împărtăşit, în critica românească, multă vreme, soarta operelor iluştrilor săi colegi de generaţie, Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu etc., o generaţie de intelectuali cu totul deosebiţi, care, în perioada interbelică, au determinat o reală efervescenţă în cultura noastră, făcând-o sincronă cu spiritul culturii europene. Dacă mai târziu, datorită vicisitudinilor istoriei, creaţiile lor au ieşit din câmpul preocupărilor criticii, în epocă, scrierile lor au fost elogios apreciate şi răsplătite cu prestigioase premii. Este şi cazul lui Emil Cioran. Opera de debut, *Pe culmile disperării* (1934), a fost premiată de Fundaţiile Regale, impunând numele autorului, alături de alţi laureaţi: Constantin Noica, pentru *Mathesis sau bucuriile simple*, Eugen Ionescu, pentru volumul *Nu*, Horia Stamatu, pentru poeziile din volumul *Memnon*.

În limba română, Emil Cioran a publicat cinci cărţi: *Pe culmile disperării* (1934), *Schimbarea la faţă a României* (1936), *Cartea amăgirilor* (1936), *Lacrimi şi sfinţi* (1937), *Amurgul gândurilor* (1940), impunându-se încă din tinereţe ca filosof, moralist, gânditor şi estet al disperării. Cele peste zece cărţi scrise în limba franceză (*Précis de décomposition*, 1949; *Syllogismes de l'amertume*, 1952; *La tentation d'exister*, 1956; *Histoire et utopie*, 1960; *La chute dans le temps*, 1964; *Le mauvais Démiurge*, 1969; *De l'inconvénient d'être né*, 1973; *Écartèlement*, 1979; *Exercices d'admiration*, 1985; *Aveux et anathèmes*, 1987) au desăvârşit profilul gânditorului, pe coordonatele deja prefigurate în tinereţe, făcând ca autorul lor să fie apreciat ca unul dintre cei mai rafinaţi stilişti ai Franţei.

Emil Cioran aparţine literaturii române prin ceea ce a scris în româneşte. În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941), G. Călinescu îl încadra în capitolul „Filosofia «neliniştii» şi a «aventurii». Literatura experienţelor", rezervându-i o coloană şi un sfert (pp. 868-869), alături de Lucian Blaga, Nae Ionescu, Mircea Eliade, Mihail Celarianu, Anton Holban ş.a. Criticul îl plasează în descendenţa gândirii lui Nae Ionescu (al cărui elev a fost) şi a unor ecouri din Kirkegaard

Scanned with OKEN Scanner

(prin forma aforismelor), Schiller (prin elogiul *naivităţii*), Hegel (prin viziunea asupra războiului) şi îi surprinde astfel ideile de fond : omul e singur în viaţă şi, întru cât aspiră la absolut, va atinge „culmile disperării", urmărit de „obsesia morţii". Soluţia nu este cunoaşterea, ci trăirea interioară. Obiectivarea e posibilă în două atitudini : „cea naivă", care constă în trăirea farmecului spontan al firii, şi „cea eroică", adică dorinţa triumfului absolut, „care nu poate fi obţinut decât prin moarte". Mutatis mutandis, condiţia României este tragică. Se impune să ne configurăm un destin, pe care să-l cultivăm în disperare, cuprinşi de o furie mesianică : „Nu pot iubi decât o Românie în delir". Călinescu aprecia eseurile filosofice din cartea de debut a lui Cioran ca „vaporoase" („juvenil exerciţiu de seminar"), iar aforismele din *Amurgul gândurilor*, „cam copilăreşti, bizuite pe paradox şi exclamaţie, pastişe după Kirkegaard", ceea ce ni se pare minimalizator, în discordanţă cu substanţa ideatică şi modul textualizării ei. Totuşi, *Schimbarea la faţă a României* este, spune Călinescu, „vibrantă în partea ei constructivă", deşi „îşi pierde contactul cu sufletul nostru în documentare şi aplicaţiuni" – observaţie corectă, ca şi aceea privind „discursul", „simpatic înflăcărat". După mulţi ani de la aprecierile călinesciene, Nicolae Manolescu („Filosofia lirică", în *România literară*, nr. 24, 1990) şi Eugen Simion („Un clasic al deznădejdii", în *Literatorul*, nr. 11, 1993) formulează cele mai pertinente observaţii cu privire, mai ales, la *scriitorul* Cioran, la substanţa estetico-poetică a operei.

Emil Cioran este un gânditor profund, care nu şi-a cristalizat rodul meditaţiilor sale despre existenţă într-un sistem, cum au făcut-o marii filosofi ai lumii. De aceea, calificativul de filosof, în accepţiunea clasică a termenului, nu i se potriveşte. Ceea ce nu înseamnă că el e mai puţin filosof. Nu sistemul indică în autorul lui calitatea de filosof, ci profunzimea şi originalitatea gândirii implicate. Or, în această privinţă, *gândirea* şi *rostirea* lui Cioran sunt de o impresionantă adâncime şi virtuozitate stilistică.

Ascultându-şi vocea din adâncuri a temperamentului său dramatic, Emil Cioran a fugit de ispita elaborării unui sistem filosofic abstract, teoretizând chiar această atitudine. Gânditor agnostic, sceptic, cu accente pesimiste, pentru care iraţionalitatea şi negativitatea apar ca legi ale existenţei ce provoacă disperare şi suferinţă metafizică, el consideră că nu se poate atenua şi nici nu se poate înfrânge suferinţa prin „concentrare intelectuală", pentru că „nu te poţi concentra asupra unei probleme impersonale, când suferinţa te cheamă, în fiecare clipă, la actualitatea ta personală" ; „gândul limpezeşte alte gânduri, dar nu limpezeşte suferinţele". Emil Cioran defineşte filosofia ca fiind „expresia neliniştii oamenilor impersonali". Pentru cei care îşi trăiesc dramatic „apocalipsul intern, zguduitor", filosofia „e prea puţin". În concluzie, spune el, imperativ : „lasă gândurile şi începe teroarea împotriva ta însuţi, cu furie şi cu exaltare disperată. (...) Şi în demonia aceasta să se nască în tine mândria de a nu mai avea idei, ci numai clocot, obsesii şi nebunie. Să fii atât de frenetic, încât vorbele tale să ardă, şi expresiile tale să fie atât de limpezi, încât să semene transparenţei arzătoare a lacrimilor" (*Cartea amăgirilor*, Humanitas, Bucureşti, 1991, p. 17). Nu s-ar putea califica mai exact discursul acestui mare neliniştit decât preluându-i propriile vorbe şi expresii. Cum să mai poţi face filosofie abstractă, sistematică, cu o arhitectonică bine definită, se întreabă, retoric, gânditorul, când în tine se desfăşoară o dramă atât de complexă ? Soluţia este formulată de Emil Cioran în tabletele „A fi liric" şi „Lirismul absolut", din *Pe culmile disperării*.

Scanned with OKEN Scanner

În primul fragment, eseistul afirmă că „sunt trăiri şi obsesii cu care nu se poate vieţui". Salvarea este în a le mărturisi, în confesiunea lirică, ca modalitate de risipire în expresie a subiectivităţii. „A fi liric", spune el, „înseamnă a nu putea rămâne închis în tine însuţi"; „devii liric atunci când viaţa din tine palpită într-un ritm esenţial şi când trăirea este atât de puternică, încât sintetizează în ea întreg sensul personalităţii noastre". „Nu devii liric decât în urma unei afectări organice totale". Valoarea lirismului stă în faptul de „a fi barbar", adică „de a fi numai sânge, sinceritate, flăcări". Coborând treptele „iadului lăuntric", atunci poţi face „filosofie lirică", adică o filosofie în care „ideea are rădăcini organice, tot atât de organice ca şi poezia", o filosofie în care „inspiraţia apare ca o condiţie esenţială a creaţiei". Şi astfel se accede la conceptul de *lirism absolut*, discutat, mai pe larg, în cel de al doilea fragment invocat de noi mai sus. Cioran ajunge la o foarte pătrunzătoare definire a lirismului absolut, ca fiind *lirismul clipelor din urmă*, cu alte cuvinte, lirismul care atinge ultima lui expresie, care trece marginile „subiectivismului normal", lirismul în care „expresia se confundă cu realitatea", expresia fiind totul, „fiinţa într-o anumită ipostază". Iată, mai pe larg, explicitarea lui Cioran:

> Lirismul total, lirismul absolut este însuşi destinul adus la gradul de autocunoaştere absolută. Niciodată acest lirism nu va lua formă în expresii detaşate, ci fiecare expresie este bucată din tine. Din acest motiv, el nu este prezent decât în momente capitale, când stările pe care le exprimă se consumă deodată cu expresia. Sentimentul agoniei, fenomenul complex al muririi, când se manifestă, se şi consumă. Este o suprapunere între act şi realitate: căci actul nu mai este o manifestare a realităţii, ci realitatea însăşi. Lirismul absolut – pornirea fatală de a te obiectiva – este dincolo de poezie, sentimentalism etc. El este mai aproape de un fel de metafizică a destinului (*Pe culmile disperării*, Humanitas, Bucureşti, 1990, p. 88).

Definirea lirismului absolut elaborată de Cioran este deosebit de interesantă sub aspect teoretic (filosofic şi estetico-poetic). Surprindem în ea idei precum: identitatea dintre *lirismul absolut* şi *autocunoaşterea absolută*; identitatea dintre *stările trăite* şi *expresia* lor (care se manifestă şi se consumă simultan); ideea că *actul liric* e *realitatea însăşi* (actul nu e o manifestare a realităţii); ideea că *lirismul absolut* e *o metafizică sui generis a destinului creatorului*, a *comunicării* şi *autocomunicării*. Asemenea idei au preocupat şi alţi scriitori. Ne vine în minte, acum, poetul Nichita Stănescu, cel din *Noduri şi semne*, potrivit căruia *nodul* este, prin excelenţă, *actul* poetic nud, *trăirea* incandescentă, care presupune existenţa cuvântului aflat pe muchia sensului (Ştefania Mincu), adică *necuvântul*, având drept proprietate „înnodarea" cu sensul trăit. Necuvântul (cuvântul poetic) este solidar cu condiţia de *act intim trăit*, care, în momentul când „se manifestă" (se naşte), în acelaşi moment se şi „consumă" (moare). Similitudinea dintre cei doi gânditori este destul de evidentă, nu numai în felul în care înţeleg trăirea lirică absolută, ci şi în ceea ce priveşte funcţia de defulare a confesiunii lirice, care constă în „descărcarea" de *obsesiile* existenţiale intime.

Cioran însuşi se defineşte ca gânditor: „un gânditor existenţial şi organic, un gânditor viu"; „eu nu am idei, ci obsesii". E o definire paradoxală, evident, pentru că nu poate fi conceput un gânditor care nu ajunge la idee, însă Cioran exprimă, într-un limbaj contrariant, situaţia sa de intelectual hiperreflexiv, care, meditând profund asupra existenţei, ajunge *a trăi obsesiile* pricinuite de meditaţiile sale, pe care nu le conceptualizează, ci le comunică direct, aşa cum sunt trăite în apocalipsul intim al conştiinţei. *Existenţa*, *cunoaşterea*, *viaţa*, *moartea*, *destinul*; *iubirea*,

Scanned with OKEN Scanner

tristeţea, *suferinţa*, *disperarea*; *absolutul* (divinitatea), *finitul-infinitul*, *perfecţiunea-imperfecţiunea*, *religia*, *nemurirea*; *libertatea*, *destinul României*, *naţionalitatea* şi *patriotismul* etc. sunt obsesiile lui capitale, reluate, cu fiecare nouă carte, la modul confesiv şi într-un limbaj mereu nuanţat. Obsesiile îi sunt izvorul creaţiei, iar Ecleziastul e una dintre surse, la care se adaugă Sf. Augustin, misticii spanioli, germani şi gânditori precum Kirkegaard, Nietzsche ş.a. Cioran e un autor existenţial, cu gustul melancoliei în sânge, moştenit parcă. Aşa se explică preferinţele sale pentru muzica maghiară, pentru Bach şi Mozart. Umoarea sa (matca spirituală) e de tip negativ, ceea ce se manifestă, cu frapantă evidenţă, încă din cartea de debut, *Pe culmile disperării*, care e opera capitală, celelalte fiind variaţiuni pe obsesiile de aici. În ipostaza sa de om printre semeni, deci în acea ipostază de fiinţă neasaltată de spiritul meditativ şi de obsesiile conştiinţei, Cioran era deschis, vorbăreţ, cu gingăşii infinite, iubitor de viaţă, după cum mărturiseşte fratele său, Aurel Cioran, care, în contrast, era un taciturn şi, mai mult, un morocănos. Între *esenţă* şi *operă* există un contrast, opera fiind *o mască*, dar una prin care se întrevăd potenţialităţile afirmative (pozitive) ale *esenţei*. Emil Cioran a trăit totuşi ceea ce a scris. El a stilizat *suferinţa* şi *absurdul* existenţei, făcând în acest fel suportabil *negativul vieţii*. Defulându-şi dramatic (incendiar) obsesiile, el a rămas senin, detaşat, deasupra operei sale. Preluând o observaţie a lui Gabriel Liiceanu, *anti* şi *a nu fi* ar constitui paradigma creaţiei lui Cioran, dar *răfuiala* cu problemele existenţei, cu problemele divinului, cu specia umană, cu românismul, cu toate temele gânditorului vine dintr-o enormă *iubire*, exprimată, frecvent, în formule antinomice şi paradoxale. Un paradox ca acesta: „Iubesc istoria României cu o ură grea" exprimă întreaga substanţă afirmativă (pozitivă) a negărilor violente ale lui Cioran. Predispus structural la exagerarea intensităţii clipelor de tristeţe, scriitorul simte o alinare în a se chinui cufundat în durerile etniei sale: „Iubesc blestemele aruncate de-a lungul veacurilor de acest popor şi mă-nfioară resemnarea, gemetele şi toate jelaniile consumate-n umbră". România, cu minusurile amare ale trecutului ei, este una din marile *obsesii dureroase* ale scriitorului. Precum Eminescu, în *Scrisori*, Emil Cioran îşi strigă revolta împotriva fatalismului şi resemnării naţionale: „Nu vă arde uneori ca o otravă toată seria umilinţelor îndurate şi nu trosnesc în voi toate dorinţele de răzbunare, acumulate în sute de ani?". Interogaţia retorică cu subtext autoflagelator implică dorinţa primenirii destinului etniei: „Viziunea lucidă şi amară a trecutului ei trebuie trăită până la ultimele consecinţe, pentru ca să ne putem da seama de sensul unei mari meniri". Cuvintele lui Cioran îşi păstrează intactă (din nefericire sau poate din fericire?!) dureroasa lor perenitate. El nu dorea o Românie „fericită", în sensul de „cuminte", „ordonată", „aşezată", ci una „agitată", adică dinamică, „furioasă" şi „contradictorie": „Sunt prea mult patriot, ca să doresc fericirea ţării mele", sună unul din paradoxurile sale. Emil Cioran împărtăşeşte ideea hegeliană a *convertirii negativului în pozitiv*: „Saltul *istoric* – această mare aşteptare a României – *nu este decât fenomenul* acestei conversiuni. Învingerea laturii ei negative înseamnă lansarea în lume" (*Schimbarea la faţă a României*). *Dorului* din poezia şi din muzica noastră populară, care, după Cioran, „exprimă un raport negativ cu lumea", el îi opune *eroismul*, care este „ascensiunea spiralei, sinuozităţile în înălţimi". În consecinţă, „infinitul negativ" al psihologiei dorului trebuie „convertit" în „infinitul pozitiv care este eroismul", spune Cioran. Poate fi considerat un asemenea gânditor pesimist,

Scanned with OKEN Scanner

total negativist, un individ care îşi detestă neamul din care s-a născut, cum, spre ruşinea lor, l-au etichetat câţiva scribi, obedienţi faţă de o anumită ideologie? Emil Cioran s-a manifestat ca *un aprig oponent* (un *anti*) faţă de orice conformism: de gândire, de trăire a existenţei, de comportament, aceasta pentru a surprinde *firescul vieţii în nefiresc*, pentru *a afirma*, prin intermediul negaţiei vehemente. A fost un sceptic, mântuit prin arderea de tot a negaţiei, dar a fi sceptic nu înseamnă, obligatoriu, şi a fi pesimist. De aceea, afirmaţia lui G. Călinescu, din 1941, că Cioran „nu iese din pesimismul său fundamental" nu poate fi susţinută. Textele o infirmă. La fel de greu de susţinut este şi cealaltă afirmaţie călinesciană, precum că „mâhnirea" exagerată a lui Cioran faţă de aspectele negative ale noastre (ca români) ar fi o expresie a vechii voluptăţi române „de autopersiflare". A gândi astfel înseamnă a pune sub semnul întrebării autenticitatea arderilor interioare, esenţa dramatică a lirismului care vibrează, intens, în fiecare pagină cioraniană. Un scriitor care vorbeşte cu patimă reflexivă despre *salvarea prin iubire* nu poate fi un pesimist „fundamental". A te salva prin iubire, spune Cioran, înseamnă să-ţi vină să plângi când te gândeşti la oameni, să iubeşti total într-un sentiment de supremă responsabilitate. „Oricât m-aş lupta pe culmile disperării, nu vreau şi nu pot să renunţ şi să părăsesc iubirea, chiar dacă disperările şi tristeţile ar întuneca izvorul luminos al fiinţei" (*Pe culmile disperării*, p. 207). Adeseori, implicit sau explicit, întâlnim, în cărţile lui Emil Cioran, exprimată, în formule lapidare, iubirea faţă de demonia vieţii. Mai reţinem, aici, câteva din expresiile pe acest motiv: „Cine n-a făcut pact cu diavolul n-are rost să trăiască, deoarece el exprimă simbolic esenţa vieţii mai bine decât Dumnezeu" (*Pe culmile disperării*): „Vreau să mor, dar îmi pare rău că vreau să mor"; „A nu iubi viaţa este cea mai mare crimă"; „Orb să fii în lume: nu se poate să nu-i tragi cu ochiul vieţii – Ce păcat că viaţa nu este un înger, ca s-o ador, sau un monstru, ca s-o urăsc"; „Între cei care refuză viaţa şi n-o pot iubi, nu există nici unul care n-a iubit-o sau care n-ar vrea s-o iubească" (*Cartea amăgirilor*).

Suferinţa şi disperarea scriitorului îşi au rădăcinile în hiperreflexivitatea sa. „Existenţa spiritului", scrie el, „este o anomalie în viaţă"; „Cunoaşterea e o plagă pentru viaţă, iar conştiinţa, o rană deschisă în sâmburele vieţii", „nu pot fi fericiţi decât oamenii care nu gândesc nimic, adică aceia care gândesc numai cât trebuie vieţii" (*Cartea amăgirilor*). Datorită acutei sale reflexivităţi, el n-a putut accede la *credinţă*, dar s-a zbătut în acest sens, se pare, fără rezultat. Din mărturisirile lui, reiese că ar fi fost cel mai liniştit om dacă ar fi avut certitudinea credinţei. Divinitatea a constituit una din problemele capitale cu care s-a răfuit, arghezian uneori, scriind pagini de un lirism impresionant, în care dorinţa de a crede este sfâşiată de îndoială şi de negaţia finalizată în rechizitoriu.

Cărţile scrise în româneşte dau expresie obsesiilor unui *filosof liric*, în accepţia de el însuşi dată sintagmei, în *A fi liric*. Dar Emil Cioran nu este numai un filosof abandonat „fluidităţii sale interioare", care şi-a sorbit doar cu o voluptate intimă „fierberile şi agitaţiile lăuntrice", ci ni se relevă şi ca un *poet* unic prin expresivitatea discursului, ridicând individualul în planul universalului. Folosindu-i propriile cuvinte, putem spune că substanţa creaţiei sale este un *lirism al suferinţei* („cântec al sângelui, al cărnii şi al nervilor"), un *lirism absolut*, a cărui expresie „este fiinţa într-o anumită ipostază", un fel de *metafizică a destinului trăită* incandescent şi hipertrofic, o sfâşiere dureroasă între bucurii abia perceptibile şi obsedante dileme, nelinişti şi apocaliptică disperare.

Scanned with OKEN Scanner

Nucleul compoziţional de bază al discursului este *fragmentul poematic*. Emil Cioran chiar a teoretizat pe tema *formei fragmentare*. În complexitatea uluitoare a infinitului există, ca element constitutiv, „negaţia categorică *a formei*, a planului închis şi determinat". Infinitul este „progresivitate absolută", iar aceasta anulează, în mod fatal, „tot ceea ce are o consistenţă finită, o cristalizare a formei". De aceea, *forma* tinde să elimine perspectiva infinitului, prin sustragerea conţinuturilor existenţei din „haosul şi anarhia vârtejului infinit" în *fragmentar*, în cristalizări efemere, cu „o consistenţă iluzorie", faţă de „vârtejul" infinitului. Anarhia vârtejului din infinitul trăirilor scriitorului nu se putea textualiza decât în cristalizări poematice. Iată un fragment din *Pe culmile disperării*, un veritabil *poem în proză*, cu ritmică interioară lesne sesizabilă, pe care îl reproducem, într-o transcriere verslibristă, tocmai pentru a evidenţia dinamica trăirilor :

Este în mine
atâta confuzie, zăpăceală şi haos,
încât nu ştiu
cum un suflet omenesc
poate să le suporte.
Tot ce vreţi găsiţi în mine,
absolut tot.
Sunt o fiinţă rămasă de la începutul lumii,
în care elementele nu s-au cristalizat
şi în care haosul iniţial
îşi joacă însă nebunia şi învolburarea lui.
Eu sunt contradicţia absolută,
paroxismul antinomiilor
şi limita încordărilor ;
în mine totul e posibil,
căci eu sunt omul care voi râde,
în clipa supremă,
în faţa neantului absolut,
voi râde în agonia finală,
în clipa ultimei tristeţi.

Este evidentă *gradarea susţinută* a confesiunii lirice, în râvna ei de a cristaliza, de a autonomiza una din arderile interioare, ruptă din „nebunia" şi „învolburarea" „haosului" iniţial. Tensiunea înaltă a trăirii se exprimă prin sintagme poetice precum : „contradicţia absolută", „paroxismul antinomiilor", „limita încordărilor", „agonia finală", „clipa ultimei tristeţi", cu statutul de figuri metaforice.

Citǎm o secvenţă dintr-un alt fragment, pentru a ilustra, de data aceasta, una din modalităţile poetice caracteristice expresiei lui Cioran, şi anume *hiperbolizarea* trăirilor metafizice :

Mă arde un astfel de foc interior
şi mă agită furtuni atât de mari,
încât mirarea mă apucă
cum de nu explodez deodată cu această lume
într-un avânt apocaliptic.
Simt cum tremur eu
şi cu mine întreaga lume,
cum mă năpădesc fioruri din adâncuri
şi cum mă cuprinde o exaltare de sfârşit de lume.

Scanned with OKEN Scanner

Aş vrea ca toată lumea aceasta să fie aruncată în aer
de fatalitatea ei proprie,
de o nebunie imanentă, continuă şi adâncă,
de o demonie intrinsecă şi părăsită,
să se cutremure totul ca în faţa ultimelor clipe,
să ne învârtim halucinaţi la viziunea agoniei definitive,
a agoniei ultime a universului.
Nimic să nu-şi mai găsească o raţiune în sine însuşi,
totul să fie într-o clipă nimic.
Şi să sorbim nimicul,
prinşi în vârtejul dinamic al clipelor din urmă.

E uluitoare imaginea *agoniei apocaliptice* a universului, prefigurată în acest text şi încheiată, paradoxal, cu dorinţa „sorbirii nimicului", în demonia „clipelor din urmă". Paradoxală, de asemenea, este nota vitalistă pe care o bănuim, în subtextul acestei hipertrofieri a deznădejdii, notă sugerată de acea „sorbire" a nimicului, verbul implicând *seme* (unităţi de sens) din aria semantică a organicităţii vieţii, a lumii, care trimit, indirect, la ideea unui univers pulsatoriu: un sfârşit de ciclu implicând virtualităţi ale unui nou început. Însăşi *frenezia trăirii* sfârşitului de lume, textualizată cu cuvinte şi expresii implicând înţelesuri superlative („foc interior", „furtuni", „fioruri din adâncuri", „exaltare", „nebunie", „demonie intrinsecă" etc.), trădează o paradoxală voluptate a existentului, manifestată ca fascinantă atracţie faţă de valorile negative ale lumii. Este exactă afirmaţia lui Eugen Simion că, pe măsură ce calomniază universul, limbajul lui Cioran „tinde să-l reconstituie şi să-l reabiliteze sugerând frumuseţea demoniei, inefabilul destrămării şi *plăcerile pieirii*".

Fragmentul liric (tableta) ia, uneori, aspectul *deprecaţiei** ca figură de compoziţie. Citãm din *Cartea amăgirilor* fragmentul intitulat „Rugăciune în vânt":

Fereşte-mă, Doamne, de ura cea mare, de ura din care izvorăsc lumi. Domoleşte-mi tremurul agresiv al corpului şi descătuşează-mă din încleştarea fălcilor mele. Fă să dispară acel punct negru ce se aprinde în mine şi se întinde în toate membrele, născând în arderea nesfârşitului negru al urii o flacără ucigătoare.

Scapă-mă de lumile născute din ură, eliberează-mă de nesfârşirea neagră sub care mor cerurile mele. Deschide o rază în această noapte şi fă să răsară stelele pierdute în ceaţa deasă a sufletului meu. Arată-mi calea spre mine, deschide-mi poteca în desişul meu. Scoboară-te cu soarele în mine şi începe lumea mea.

Pornind de la titlu, această „rugăciune" exprimă mai mult intensitatea suferinţei decât speranţa în mântuirea implorată. Ea nu are un caracter religios. Rugămintea se adresează unei instanţe impersonale, păstrând caracterul dramatic de insistenţă şi solemnitate, specific deprecaţiei clasice. E o rugăciune „în vânt", adică „în zadar", izvorâtă din situaţia unui om copleşit de suferinţa metafizică, dar care îşi asumă, cu demnitate, durerea şi disperarea existenţiale. Identificăm aici condiţia ontologică a gânditorului Cioran, structural-refractar oricăror tentative de a găsi un sens existenţei, structural-predispus a hipertrofia aspectele negative ale lumii, temperamental înclinat spre deliciile demoniei. Această condiţie este exprimată poetic printr-o constelaţie de metafore, având în centru două figuri-cheie, antinomice: „punctul negru" („al urii") – simbolizând dispoziţia negativistă – şi „raza", care sugerează năzuinţa spre disiparea „ceţii" dese din orizontul intim al conştiinţei. Fiecare din cele

* Din lat. *deprecatio*, „rugăciune".

Scanned with OKEN Scanner

două metafore-pivot este potenţată poetic de alte figuri: „*tremurul agresiv* al corpului", „*încleştarea* fălcilor mele", „arderea *nesfârşitului negru al urii*", „*Flacăra* ucigătoare", „*ceaţa* deasă a sufletului meu", „desişul meu", toate gravitând pe orbita „punctului negru", şi „*cerurile* mele", „*stelele* pierdute", „soarele", „poteca", metafore contextuale de pe orbita „razei". Se ipostaziază astfel cele două coordonate de bază ale conştiinţei scriitorului: înclinaţia spre negarea oricărui sens al existenţei şi năzuinţa spre aflarea unui sens, coordonate aflate într-o dialectică insolită, care sfârşeşte în paradoxul negaţiei cu potenţialităţi afirmative.

Opusă deprecaţiei, *imprecaţia** devine, în discursul cioranian, o figură de compoziţie cu funcţionalitate stilistică ambiguă. Ea exprimă punerea sub semnul întrebării a divinităţii, vinovată faţă de cel ce formulează enunţul, dar şi un disimulat regret: regretul de a reproşa divinităţii indiferenţa faţă de propria creaţie. Citătm din *Cartea amăgirilor*:

> Cum de nu eşti gelos, Doamne, pe flăcările mistuitoare din om, pe tremurul din focul creaturii tale, pe halucinaţiile umbrelor tale terestre? De ce nu ţi-e frică de izbânda temerilor creaturale, de imperiul născut pe ruinele păcatului nostru? Fiii tăi vor avea odată curajul căderii lor şi se vor răzbuna de o dezmoştenire nemeritată! De ce n-ai îndrăzneala de a-ţi copleşi în întuneric odraslele, de a le opri răzvrătirea şi a-ţi amâna detronarea? Va bate ceasul pentru laşitatea ta divină şi atunci febra noastră sublunară se va mări de apropierea soarelui, cucerit de închinările noastre! Doamne, nu te sperie incendiul din noi, nu ţi-au atins flăcările noastre firele bărbii? Aproape eşti de noi, Doamne, şi aproape îţi e şi sfârşitul şi vesel şi înfricoşat mă simt privindu-ţi divina agonie. N-am fost făcuţi unii pentru alţii; tu nu ne-ai fost tată şi noi nu ţi-am fost fii. Din începuturi, luptat-am împotriva tiraniei tale; căci rugile noastre fără răspuns le-ai lăsat şi în loc să ne înalţi, a trebuit să ne înălţăm ca să te cucerim. Tăcerea ta a fost strigătul nostru şi nemişcarea ta va deveni amintire. Şi amintirile vor slăbi şi se vor naşte peste vremuri alţii, care, uitând de istorie, îşi vor spune: „Până acum n-a existat nici un Dumnezeu". Şi atunci oamenii se vor fi eliberat de întreg trecutul lor. Şi cu ultimul om, vei fi dispărut (*op. cit.*, pp. 183-184).

Textul este un *blestem-dojană*, iar dojana nu răsare din ură, ci dintr-o superioară reflecţie asupra relaţiei *existenţă-iluzie divină*, impregnată, paradoxal, de o veselie înfricoşată, de spaima creaturii abandonate, de durerea de a fi pierdut „*extazul* vieţii"; înlocuit de „*conştiinţa* vieţii". E un poem în proză care poate înspăimânta, prin rechizitoriul făcut divinităţii, pe orice teolog fidel dogmelor religiei. Dar din perspectiva estetico-poetică privit, el atinge zonele sublimului. Prin alternanţa enunţurilor interogative cu cele exclamative, prin avertismentele şi tonul profetic al construcţiilor enunţiative, prin reproşurile adresate unei bănuite instanţe supreme, prin lapidaritatea expresiilor aforistice, textul şochează, mai întâi, pentru ca apoi să trezească sentimentul sublimului, în care admiraţia se înfrăţeşte cu neliniştea metafizică. Substanţa lirică şi expresia ei amintesc de retorica folosită de Iov, cu interogaţii şi exclamaţii, în dialogul lui cu Dumnezeu („Trage-Ţi mâna de pe mine şi nu mă mai tulbura cu groaza Ta. Apoi cheamă-mă şi-Ţi voi răspunde; sau lasă-mă să vorbesc eu şi răspunde-mi Tu! Câte fărădelegi şi păcate am făcut? (...) Pentru ce Îţi ascunzi Faţa şi mă iei drept vrăjmaş? Vrei să loveşti o frunză suflată de vânt? (...) Cum ar putea să iasă dintr-o fiinţă necurată un om curat? (...) Îi schimonoseşti faţa şi apoi îi dai drumul" (*Vechiul Testament*, *Iov*, 13, vs. 21-23; 24-25; 14, vs. 4,20). Dar Iov îşi termină litigiul cu Dumnezeu prin a-i preamări „înţelepciunea", pe când Cioran

---

* Din lat. *imprecatio*, „rugăciune împotriva cuiva".

Scanned with OKEN Scanner

permanentizează „răfuiala" cu el. În *Amurgul gândurilor*, scrie, printre altele, că „Dumnezeu nu trebuie văzut mai mult de *o terapeutică* în contra omului", având în vedere că, prin *credință*, sunt puse sub semnul întrebării virtuțile *reflexivității*, adică tocmai ceea ce ar putea face din om un demiurg. În *Cartea amăgirilor*, întâlnim, într-o formulare paradoxal-ironică, o exclamație referitoare la puterea de creație a divinității și a omului deopotrivă: „Dacă Dumnezeu ar fi făcut lumea noastră atât de perfectă, pe cât Bach lumea divină!".

Un impresionant poem în proză este și fragmentul intitulat „Jurământ vieții", din aceeași *Carte a amăgirilor*. Îl citățm, așa cum a fost pus în pagină de către autor:

> Niciodată nu te voi trăda de tot; deși te-am trădat și te voi trăda la fiecare pas;
> Când te-am urât, nu te-am putut uita;
> Te-am blestemat, ca să te suport;
> Te-am refuzat, ca să te schimbi;
> Te-am chemat și n-ai venit; am urlat și nu mi-ai zâmbit; am fost trist și nu m-ai mângâiat. Am plâns și nu mi-ai îndulcit lacrimile. Deșert ai fost rugăminților mele, mormânt glasului meu. Tăcere fost-ai chinurilor și pustiu singurătăților mele. Ucis-am în gând întâia clipă a vieții și fulgerat-am începuturile tale. Vrut-am otrava rădăcinilor tale, secetă în fructe, uscăciune în flori și secarea izvoarelor dorit-a sufletul meu.
> Dar recunoscător îți este sufletul meu pentru zâmbetul ce l-a văzut doar el și nimeni altul; recunoscător pentru *acea* întâlnire, de nimeni aflată; acea întâlnire nu se uită, ci cu credință ascunsă în tine răsună în tăcere, înverzește pustiuri, îndulcește lacrimi și înseninează singurătăți.
> Îți jur că niciodată nu vei cunoaște marea mea trădare.
> Jur pe tot ce poate fi mai scump: pe zâmbetul tău, că nu mă voi despărți de tine (*op. cit.*, pp. 101-102).

Textul reprezintă de fapt o *spovedanie-jurământ*, cum nu se poate mai concludentă în ceea ce privește atitudinea scriitorului față de viață, față de existență, în general: aceea de a o *nega*, pentru a o putea *afirma*, de a surprinde *firescul* ei în ceea ce e *nefiresc*, de a o *blestema*, pentru a o putea *suporta*, de a o *urî*, pentru a nu o *uita*, de a o *refuza*, pentru a o putea *schimba*. Construcția întregului fragment este oximoronică, fie că îl privim în ansamblu, fie că avem în vedere enunțurile contextuale. Prima parte exprimă o mărturisire a „păcatului" de a fi pus sub semnul întrebării, al negației, viața și sensul ei, confesiune crudă, pigmentată cu tonalități de imprecație-reproș, pentru ca a doua parte să conțină un *jurământ* solemn de fidelitate față de existență. *Pe ce* jură marele nemângâiat? „Pe tot ce poate fi mai scump: pe zâmbetul «vieții»". Și *ce* jură el? „Că nu mă voi despărți de tine". E de semnalat că Cioran nu jură că nu va mai urî, blestema, nega viața, ci că *nu se va despărți de ea*, ceea ce e semnificativ pentru felul său de a înțelege relația întreg-parte, relația viață-individ, atitudine pe care, parafrazând primul verset al jurământului, am putea-o formula în felul următor: deși te-am trădat și te voi trăda la fiecare pas, totuși nu mă voi despărți de tine: vom „sorbi nimicul" împreună. Iată paradoxul existenței acestui filosof liric de excepție.

Jurământul comentat are calități estetico-poetice evidente. Forța lui sensibilizatoare rezidă în substanța dramatică a sentimentelor implicate, în sfâșierea lăuntrică între stările de conștiință antagonice, potențate poetic de o serie de procedee stilistice, alcătuită de, cum menționam mai sus, *construcțiile oximoronice*, apoi de *organizarea simetrică a enunțurilor* cu sens negativ cu cele a căror intenționalitate e pozitivă, de frecventele *repetiții* (unele, în formă de *anadiploză*: recunoscător pentru *acea întâlnire*; *acea întâlnire* nu se uită"...), de *metafore* (ai fost [...] *mormânt* glasului

Scanned with OKEN Scanner

meu", „vrut-am *otrava rădăcinilor tale*"), de *cumulul de verbe* („acea întâlnire *răsună* în tăcere, *înverzeşte* pustiuri, *îndulceşte* lacrimi şi *înseninează* singurătăţi"), de *forme verbale inverse*. Toate aceste procedee imprimă discursului o tonalitate biblică, o solemnitate specifică psalmilor din Vechiul Testament, o armonie gravă şi tânguitoare, caracteristică retoricii din Ecleziast sau din Cartea lui Iov.

Emil Cioran este un filosof-poet. În *Cartea amăgirilor*, el îşi exprima următoarea dorinţă: „N-aş avea decât o mândrie: să pot deveni un om de la care poeţii ar putea învăţa ceva". E vorba oare de o supraevaluare a propriilor calităţi, de vanitatea de a se oferi ca model? Nicidecum. În *Amurgul gândurilor*, el mai spune: „Sunt poet prin toate versurile ce nu le-am scris". Ce să fi însemnând asta? Nu se contrazic, flagrant, cele două texte? Nu, dacă avem în vedere distincţiile pe care le face Cioran între *sufletul poetic* şi *talentul poetic*, adică între capacitatea de *a trăi eul ca univers*, de a trăi absolut, de a surprinde devenirea „în absolutul conştiinţei", şi îndemânarea „poietică", virtuozitatea „facerii", a „productivităţii" în plan expresiv, artistic. Talentul poetic, îndemânarea de a produce în plan artistic, ucide „poezia lăuntrică şi vagul melodic al inimii", care sunt calităţi ale „sufletelor poetice". Afirmaţia contrariantă „Sunt poet prin versurile ce nu le-am scris" vrea să exprime ideea că Cioran se consideră poet nu prin artisticitatea retorică, rod artizanal al talentului, ci prin *lirismul absolut* al fiinţei sale, care este „dincolo de poezie, sentimentalism etc.".

În acest sens, caută el a deveni un om „de la care poeţii ar putea învăţa ceva". Aşadar, poezie autentică înseamnă *lirism absolut*, confesiune directă a contradicţiilor eului ca univers, „neîngropată în vers", adică în ornamente formale. Totuşi, lirismul creaţiei lui Cioran e solidar cu anumiţi indici de poeticitate, cel mai frapant dintre aceştia fiind expresia antinomică şi paradoxală, cu efecte estetice imediate, de netăgăduit.

Scanned with OKEN Scanner

CONSTANTIN NOICA

Virtuţile expresive ale „discursului" eseistic

1. Modelul „structurii înţelegătoare"

Constantin Noica (1909-1987) face parte din strălucita generaţie de intelectuali care şi-au început, eclatant, activitatea publicistică în perioada dintre cele două războaie mondiale, generaţie din care fac parte şi Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Emil Cioran, Mircea Vulcănescu, Petru Comarnescu, pentru ca, mai târziu, după marea conflagraţie mondială, să-şi împlinească destinul creator unii în exil, devenind personalităţi ilustre ale culturii mondiale (Eliade, Ionescu, Cioran), alţii în ţară, după o perioadă de detenţie şi umilitoare interdicţii (cum e cazul lui Noica însuşi).

Este unanim acceptat faptul că Noica s-a impus, în cultura noastră modernă, ca un profund şi original gânditor, ca un erudit şi talentat eseist. Debutând cu versuri şi poeme în proză, în revista Liceului „Spiru Haret" (unde învăţase şi Mircea Eliade), se orientează, definitiv, spre filosofie, dedicându-se investigării spiritualităţii româneşti. George Uscătescu, confrate de generaţie, îl considera „una dintre cele mai autentice şi riguroase minţi filosofice ale secolului XX". Începând cu 1944 (*Pagini despre sufletul românesc*), Constantin Noica a publicat mai multe cărţi cu conţinut filosofic, vizând: diferite sisteme filosofice şi mari gânditori (Platon, Augustin, Descartes, Leibniz, Kant, Hegel, Heidegger ş.a.); problematica *fiinţei* şi a *devenirii* (*Devenirea întru fiinţă*, două volume, 1981); mari scriitori ai lumii (Goethe, Eminescu); aspecte fundamentale de natură structurală (organică) ale spiritului românesc: *fiinţa* românească (*Sentimentul românesc al fiinţei*, 1978) şi *limba* română (*Rostirea filosofică românească*, 1970; *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, 1987) ş.a.

Ca şi Emil Cioran, Noica nu şi-a construit un *sistem* filosofic, în sensul clasic al termenului. La fel, el şi-a motivat „fuga" de sistemele filosofice rigide, care, mai toate, devin, o dată închegate, „închideri care se închid" şi, ca atare, incapabile a înlesni înţelegerea celorlalţi gânditori. Dintre gânditorii moderni, numai Hegel, crede Noica, a reuşit să elaboreze un sistem filosofic care este o „închidere ce se deschide". Nu se poate face hermeneutică cu un sistem rigid, închis şi, neputând face, „nu ai cum să intri în gândul altuia" (vezi Gabriel Liiceanu, *Jurnalul de la Păltiniş*, C.R., Bucureşti, 1983, p. 217). Noica şi-a elaborat, totuşi, un „model ontologic", nu un „sistem", ci, cum spune el, „o structură înţelegătoare", laolaltă cu instrumentele operaţionale, care, împreună, dau conţinutul unei *scientia universalis* cu caracter „funcţional", o „ştiinţă" a concretului şi a vieţii, nu una a abstractului (ca la Descartes, Leibniz). Această *mathesis universalis*, proclamată liric în tinereţe, este

Scanned with OKEN Scanner

articulată şi împlinită în „modelul ontologic" şi „cele cinci idei-operatori" : *sinele* şi *sinea* ; *devenirea întru devenire* şi *devenirea întru fiinţă* ; *a fi „în"* şi *a fi „întru"* ; *limitaţia ce limitează* şi *limitaţia ce nu limitează* şi, în fine, *contradicţia unilaterală*. „Important în această *scientia* – spune Noica – este că am piciorul mereu pus în individual, că îl salvez şi îl validez, spre deosebire de orice altă *mathesis*, care, vizând universalul, sfârşeşte prin a desconsidera sau a pierde individualul" (*Jurnalul*..., p. 144). Marii filosofi invocaţi, frecvent, ca deschizători de drumuri şi cu care Noica se află în consens, în multe privinţe, dar de care se şi delimitează sunt Platon, Kant, Hegel, Heidegger, Wittgenstein („o culme de presocratism într-o lume care alexandrinizează şi mandarinizează" – spune Noica). Dar cele mai multe afinităţi arată gânditorul român faţă de Heidegger, în ciuda unor vădite semne de iritare pe care le dă, uneori, în discuţiile peripatetice cu discipolii săi. Heidegger rămâne pentru Noica o reuşită deplină în filosofie : „E metal autentic în el, dar şi multă zgură a oricărei pustiiri". Gabriel Liiceanu e de părere că Noica îi datorează imens lui Heidegger : „De la Heidegger a învăţat Noica să lase limba să vorbească şi să asculte filosofia ascunsă în ea ; de la el, să *mute* orice problemă din făgaşul în care ea se află îndeobşte ; de la el, faptul că în filosofie te afli neîncetat pe *drumul* către o idee sau în căutarea acestui drum ; de la el, că orice răspuns adevărat deschide către o nouă întrebare ; şi de la el, în sfârşit, că demnitatea filosofiei vine din obligaţia şi puterea ei de a gândi Fiinţa" (*Jurnalul*..., 139).

2. „Logica lui Hermes"

Constantin Noica este un mare hermeneut, poate că cel mai complet din întreaga noastră cultură, care, cu instrumentele sale operaţionale, a surprins jocul relaţiilor de orice ordin filosofic, etic, istoric şi artistic. În ipostaza de interpret al lumii, el descinde din Heidegger, căruia îi recunoştea, deschis, meritul de a obţine interpretarea *individualului*, dar, totodată, îi sancţiona lipsa unei *teorii* a formei individuale, a unei *logici* ca teorie a formei individuale. „Şi – daţi-mi voie să mă laud – spune Noica – hermeneutica mea îi este superioară măcar din acest punct de vedere ; ea se bazează pe o logică care e proprie ştiinţelor de tip hermeneutic, ştiinţelor spiritului, deci a acelor ştiinţe care nu au pierdut individualul şi forma lui. Logica aceasta, care îmi validează hermeneutica, este tocmai teoria formei individuale, «Logica lui Hermes», cum am numit-o, o logică ce nu a pierdut concretul şi care tocmai de aceea nu mai poate fi preluată de matematici şi de către maşini" (*Jurnalul*..., p. 146).

Foarte interesante sunt precizările lui Noica privind demersul interpretativ, de orice ordin ar fi el : filosofic, etic, artistic, istoric, filologic etc. Distingând între „explicaţie" şi „înţelegere", el spune că „o interpretare nu trebuie să fixeze niciodată faptul respectiv în exactitatea unei explicaţii, ci doar să-l ridice la *înţelegere*. Hermeneutica proastă are ambiţia explicaţiei, care, ca explicaţie, vrea să rămână singura, ratând adevărul în favoarea exactităţii. Hermeneutica bună se mulţumeşte cu înţelegerea şi lasă, astfel, faptul deschis unei interpretări care se multiplică prin varietatea actelor înţelegerii. Coerenţa lecturii respective contează, o lectură care nu limitează categoric, ci doar propune" (...) ; „propun o interpretare-înţelegere, care e doar o limitaţie care nu limitează" (*Jurnalul*..., pp. 60-61).

Scanned with OKEN Scanner

Această teorie a interpretării este aplicată cu mare talent şi strălucire în eseurile sale, după o *metodă* proprie, ale cărei trepte sunt parcurse cu o fascinantă mobilitate spirituală. În ce ar consta această metodă? Din relatările discipolilor care l-au frecventat la Păltiniş şi, mai ales, din eseurile consacrate „rostirii româneşti", putem desprinde operaţiile implicate în „algoritmul" demersului hermeneutic, practicat exemplar de Noica. Întregul demers se înscrie într-un registru epic şi dramatic. Interpretul reface, spre exemplu, itinerarul problemei (cuvântului), marcându-i fiecare pas, recapitulând periodic, creând suspans, întreţinând tensiunea şi stârnind curiozitatea, producând spectaculoase răsturnări de sensuri, într-un discurs cu expresii surprinzătoare, înscris în registrul oralităţii colocviale, totul determinat, cum spune Liiceanu, de „o uimitoare capacitate daimonică de a se contopi, vremelnic, cu fiinţa celuilalt şi de a se ridica totuşi, în final, cu această nouă pradă, la sine". Un excepţional exemplu, din atâtea altele, ni se oferă în microeseul „Introducere la dor" din volumul *Cuvânt înainte despre rostirea românească* (Ed. Eminescu, 1987), ciclul *Creaţie şi frumos*; un altul, în „Bădişor, depărtişor", din acelaşi ciclu, fără a mai vorbi de fascinanta interpretare a basmului *Tinereţe fără bătrâneţe*, ca basm al *fiinţei*, sau de eseul „*Luceafărul* şi modelul fiinţei", din volumul *Sentimentul românesc al fiinţei* (1978), unde Noica descifrează „nefericirea generalului de a nu putea prinde fiinţă aievea"; „vicisitudinile prin care trece generalul spre a deveni realitate"; tentativa de a ajunge „din devenirea întru devenire, la devenirea *întru* fiinţă". Cât despre „dor", după o interesantă aventură filologică în hăţişurile procesului de formare a cuvintelor prin procedeul compunerii în limbile greacă şi germană, ni se conturează, ca o plăcută surpriză, formaţia cuvântului românesc, născut din „neispitita nuntă" a „căutării" şi „negăsirii", a „plăcerii şi durerii", nuntă care a generat o „sinteză specifică", o „contopire", adică o „armonie nouă", şi nu o „compunere". „Prin formaţia sa – se conchide – *dor* are în el ceva de prototip: este alcătuire nealcătuită, un întreg fără părţi, ca multe alte cuvinte româneşti cu înţeles adânc şi specific. Reprezintă o contopire şi nu o compunere. S-a contopit în el durerea, de unde vine şi cuvântul, cu plăcerea, crescută din durere, nu pricepi bine cum". Demersul filologic se îngemănează cu cel filosofic, evocarea aventurii sensurilor lexicale devenind suport şi indiciu pentru surprinderea unor *înţelesuri* filosofice, implicit, pentru descifrarea unor atribute ale spiritualităţii etniei. Blaga intuia în *dor* o aspiraţie transorizontică, „un organ de cunoaştere a infinitului" (*Elanul insulei*); Cioran vedea în el o comprimare a unui „infinit negativ", „o ondulaţie minoră pe suprafaţa mobilă a vieţii" şi-i opunea, cu intenţionalitate melioristă, terapeutica spiralei, a sinuozităţilor în înălţimi (*Schimbarea la faţă a României*). Noica tinde să înţeleagă „nedeterminarea" dorului, „alcătuirea lui nealcătuită", ca o „magie" de necurmat, caracteristică *fiinţei* noastre „purtătoare de orizont, ştiute şi neştiute, sigure, dar şi tare aproximative".

3. Expresivitatea „discursului" eseistic

Constantin Noica este fascinant nu numai prin originalitatea gândirii filosofice, ci şi prin stilul, modul cu totul personal, inconfundabil, de a comunica subtilele sale argumentaţii. Forma de discurs predilectă este *eseul*, specie publicistică neîngrădită de rigorile de construcţie ale clasicelor tratate ştiinţifice, un fel de „alcătuire

Scanned with OKEN Scanner

nealcătuită", un fel de „întreg fără părţi" precis delimitate, „o închidere care se deschide", ca să folosim expresiile autorului însuşi. Eseul practicat de Noica descinde din dialogurile platoniciene. El continuă, în variante moderne, spiritul euristic, paideutic, socratean, demonia despicării problemelor în nenumărate nuanţe de înţeles, subtilitatea argumentării sofistice, confruntarea ipotezelor contradictorii, postularea simultană a afirmaţiei şi negaţiei ca o cale de descoperire a adevărului, de dezvăluire a elasticităţii noţiunilor (a se vedea dialogurile *Parmenide* şi *Sofistul* ale lui Platon şi eseuri precum *Ba nu, Se cade, nu se cade* ale lui Noica), enunţarea la persoana a II-a, adresarea directă către interlocutor, toate acestea constituind atribute ale discursului filosofic practicat de şcoala peripatetică greacă, în timpurile ei de glorie (presocratici, Socrate, Platon, Aristotel etc.). Noica aduce aceste atribute la o fericită întâlnire cu spiritul meditativ-contemplativ al *fiinţei* româneşti, conturând un discurs eseistic captivant, nu numai prin densitatea substanţei filosofice conţinute, ci şi prin farmecul rostirii, al sfătoşeniei comunicării. Urmărindu-i desfăşurarea procesului hermeneutic, ai impresia că asculţi un basm, relatat cu virtuozitate scenică de către un neîntrecut povestitor.

Este dificil a hotărî ce să selectezi din nenumăratele eseuri, pentru a ilustra virtuţile expresive ale discursului hermeneutic. Fiecare eseu este interesant sub acest aspect. Ne vom opri la textul intitulat „Cuvânt următor", cu care se încheie ciclul *Viaţă şi societate*, din volumul *Rostirea filosofică românească*, pe care îl reproducem, în continuare, în cea mai mare parte a lui.

Oriunde mergi, înăuntrul limbii, mergi cu ea cu tot şi te loveşti de propriile ei praguri. Ai vrea să vezi cuprinsul limbii, dar te cuprinde şi absoarbe ea, întocmai cum se întâmplă în lumea firii. Din descrierile unui naturalist amator afli despre ceva asemănător petrecându-se în Cartea Fiarelor. Se pare că, în vreo junglă îndepărtată, fiarele au tactici şi iscusinţe omeneşti. O căprioară paşte în voie, în câte o poiană. Tigrul care o vede din desişul pădurii nu o atacă direct; dă o dată sau de două ori târcoale poienii, îşi lasă urmele, miroasele, şi apoi îşi face deodată simţită prezenţa. Căprioara vrea să fugă într-o parte dar dă peste urmele tigrului; încearcă în altă parte, dar e la fel. Aleargă înnebunită în cercul unde e prinsă şi cade istovită la pământ. Atunci tigrul se duce liniştit şi o mănâncă.

S-ar putea să nu fii întocmai în junglă, dar aşa se întâmplă în cazul limbii. Cum să *ieşi* din cercul ei? Cum să dai profilul spiritual a ceea ce nu poţi vedea dinafară? Cel mult poţi încerca să profilezi cuvintele unei limbi pe ecranul gândirii filosofice sau al culturii în sens larg; şi nu scapi de strânsoarea limbii în care eşti prins decât punând-o neîncetat la încercare.

Dar atunci, spre deosebire de lumea necuvântătoarelor, în lumea aceasta, la fel de sălbatică în aparenţă, a cuvântului, nu trebuie să fugi de urmele care te încercuiesc, ci, dimpotrivă, să mergi statornic după ele. E ceva răsturnat şi bun în lumea culturii. S-ar putea spune, într-adevăr, că toată cultura nu e decât lumea răsturnată, în care căprioarele pornesc în căutarea tigrilor.

Dacă încerci să faci aşa, dintr-o dată, fiara se îmblânzeşte şi capătă alt nume, adică, într-un fel, ţi se supune. Iată, totul se poate potrivi în povestea de mai sus, în afara numelui de tigru. Pentru noi, tigrul e un nume de circ sau de junglă. Limba proprie nu-ţi este un animal chiar atât de exotic, dar rămâne o ciudată dihanie şi ea. Şăineanu arăta, în *Încercare asupra semasiologiei româneşti*, ce frumos şi cuprinzător sens avea „dihanie" în limba mai veche. Termenul vine de la slavonul „dyhati" – spirare, însemnând la noi „fiinţă însufleţită", chiar fiinţă colectivă, popor. Toată suflarea românească, spunem încă; dar Coresi spune: „De aciia va veni sfârşitul a toată dihania", a toată suflarea şi vietatea. Şi cât de tulburător sună, în *Palia de la Orăştie*: „Zise iar Domnul lui Moisi... dihania ta, care ai scos afară din Eghipet, au greşit".

Scanned with OKEN Scanner

Limba este şi ea o suflare, ca o adevărată dihanie în înţelesul acesta vechi, sub respiraţia căreia trăieşti, fie că o ştii sau nu. Când te afli în nevinovăţia gândului, ca o căprioară în pajiştea ei, nu-ţi dai seama bine că eşti sub împresurarea limbii tale şi te sperii, zbuciumându-te zadarnic, în clipa când o afli. Dar atunci când îţi dai seama cu adevărat că dihania este în preajma ta şi că suflarea ei este peste tine, dacă nu chiar tu însuţi eşti ceva din suflarea ei, spaima se preface în blândă mirare. Este vorba acum de una din mirările acelea care stau la începutul cunoaşterii şi care pun pe lume tot ce este act de cultură, gândire, ştiinţă ori poezie; numai că, spre deosebire de alte mirări, cea în faţa dihaniei cu atâtea guri şi rosturi nu mai e sortită să se curme, ca o mirare obişnuită.

Avem în limba noastră o vorbă curioasă: „Toată mirarea ţine trei zile". Aşa a socotit înţelepciunea românului, în faţa atâtor încercări neobişnuite prin care trece omul şi prin care ne-a fost dat să trecem; după vreo trei zile, te înveţi cu toate. Şi totuşi, există câteva mirări care ţin mai mult decât trei zile, cum a înţeles să spună limba noastră, iar una din aceste mirări este faţă de limba însăşi. Nu vei cădea istovit numai fugind de împresurarea limbii; vei cădea istovit şi mergând în toate părţile pe urmele ei. Sau poate că, de rândul acesta, nu mai încape istov, cum se spunea în limba cea veche, fiindcă făcând aşa nu încetezi de-a te reîmprospăta de fiecare dată prin mirare.

Toată mirarea în faţa limbii este de o viaţă. Dihania aceasta, din care faci şi tu parte, îţi trimite suflarea ei peste lume, prin purtătorii ei de cuvânt de tot felul. Dihania stă de vorbă cu alte dihănii, aceasta înseamnă cu alte suflări şi alte limbi. Limbile îşi trec unele altora înţelesuri, fac schimb de icoane şi albume de familie, ba uneori îşi înfrăţesc chipul lăuntric, până la a nu mai şti bine ce a fost suflare a lor şi cât anume este duh din duhul alteia.

Dar îţi rămâne mirarea, şi ea reprezintă bucuria omului şi sănătatea lui de fiinţă ce adulmecă. În clipa când se cufundă pe urmele limbii lui, din toate părţile stau gata să i se ivească înţelesuri neaşteptate. Pe arşiţa gândului cade atunci o binecuvântată ploaie.

Să vrei mai mult decât mirarea aceasta? Să vrei a cuprinde, a măsura şi a da socoteală de suflarea cea bună care te poartă în ea? Dar prindă-i altcineva ploaia în pumn, dacă poate.

La prima vedere, textul ar părea mai puţin reprezentativ, comparativ, poate, cu altele, în care verva interpretativă a autorului se dezlănţuie cu mai mare strălucire. Recitindu-l, putem identifica aproape toate trăsăturile ce caracterizează stilul eseistic al scriitorului.

Întâi de toate, se impune constatarea că, în ansamblu, textul apare ca o enunţare adresată direct unui interlocutor, sugerând o anumită situaţie de comunicare, aceea a unui „sfat" sau a unei discuţii amicale, în care unul dintre locutori îşi exprimă, spontan, părerile într-o problemă anume, în cazul de faţă, în problema *magiei cuvintelor*, a limbii. Enunţarea se face la persoana a II-a („Oriunde *mergi*", „*te* loveşti"; când *te* afli în nevinovăţia gândului" etc.), ca în mai toate eseurile lui Noica, iar efectul stilistic imediat este instituirea unei atmosfere intime, de suavă familiaritate între scriitorul-emiţător şi cititorul-destinatar, dar şi cu problematica în cauză. În subtextul acestei formule de adresare bănuim însă jocul dialectic al cristalizării treptelor argumentării celui ce enunţă, care ne ia parcă de mână, să parcurgem, peripatetic, traseul gândurilor sale. Persoana a II-a din adresare este, simultan, şi o modalitate de autoadresare mascată, cu funcţionalitate introspectivă, de punere în ordine a procesului propriei judecăţi, de „punere pe urmele" fluxului mişcător al gândului.

După ce în alineatele precedente eseistul explică etimologia cuvântului *urmă* – ce pare a veni de-a dreptul din vechiul grec *osma-omai*, „a mirosi", „a adulmeca", în limba noastră veche, „a adurmeca", însemnând „a simţi prin miros vânatul", „a găsi dâra/urma vânatului"; prin extensiune, „a presimţi", „a descoperi", „a afla" –, el imaginează hermeneutica limbii ca un fel de „basm" vânătoresc, ai cărui principali

Scanned with OKEN Scanner

actanţi sunt „dihania" urmărită şi interpretul-vânător, care adulmecă urmele fiarei. Suntem astfel proiectaţi, deodată, în orizontul unei parabole. Noica apelează frecvent la scenariul epico-dramatic, în procesul surprinderii devenirii sensurilor, trădându-şi, spre bucuria cititorului, talentul de povestitor. În „istorioarele lui", conceptele, cuvintele devin personaje care se atrag sau se resping, se înfrăţesc sau se metamorfozează, ca-n poveste, purtând întotdeauna un tâlc existenţial. Iată un alt exemplu, din eseul *Cumpăt, computer şi cumpătul vremii*:

> Ce altfel decât bătrânul *cumpăt*, care din calcul putea sfârşi în lipsă de calcul, este cuvântul tânăr al calculatoarelor, computer! El spune un singur lucru, ca orice făptură tânără, şi nu vrea să ştie de altceva. Fratele său bătrân, cumpătul, de care el nu mai ştie nimic, ar avea atâtea să-i povestească. Dar el, tânărul, nu are timp de istorisiri, ci are totul de făcut. Dacă ei s-ar întâlni acum, confruntarea lor ar fi ceva straniu: unul, cumpătul, un arbore vechi, stufos, cu rădăcinile bine înfipte în pământ, altul, o uncaltă năzdrăvană din poveşti, alergând peste lume şi făcând minunăţii. Computer-ul va putea orice; dar e o întrebare dacă va avea şi cumpăt. Suntem atunci datori lumii cu înţelesurile noastre (*Cuvânt împreună...*, p. 102).

Revenind la exemplul iniţial, după relatarea parabolei cu tigrul şi căprioara, eseistul stabileşte, în acelaşi stil, similitudini, analogii, între personajele din „poveste" şi întreprinzătorul-hermeneut, folosind o gamă largă de procedee retorice, specifice comunicării orale. Aşa se întâmplă şi în cazul limbii, spune el, ca în istorioara relatată, şi se întreabă, retoric, pentru a suscita atenţia şi interesul interlocutorului, întocmai ca în dialogurile socratice: „Cum să *ieşi* din cercul ei? Cum să dai profilul spiritual a ceva ce nu poţi vedea dinafară?", problematizând acut situaţia. Răspunsul vine să fie formulat tot de către cel ce a întrebat, în enunţuri paideutice: „nu scapi de strânsoarea limbii în care eşti prins decât punând-o neîncetat la încercare"; „în lumea aceasta, la fel de sălbatică în aparenţă, a cuvintelor, nu trebuie să fugi de urmele care te încercuiesc, ci, dimpotrivă, să mergi statornic după ele".

Noica are marele dar de a face accesibile cele mai profunde abstracţiuni. În acest sens, el recurge, sistematic, la *comparaţii* (simple sau dezvoltate), în care sunt implicate aspecte, fenomene, lucruri din realitatea imediată, a existenţei fenomenale; la *personificarea conceptelor*, în formulări plastice deosebit de sugestive în plan reflexiv; la *metafore* vii, de mare pregnanţă, la *expresia* originală *şocantă*: limba are „propriile ei *praguri*"; gândirea filosofică e *ecranul* pe care „poţi încerca să profilezi cuvintele unei limbi"; „toată cultura nu e decât *lumea răsturnată*, în care *căprioarele* pornesc în căutarea *tigrilor*"; „limba nu-ţi este un animal chiar atât de exotic, dar rămâne o ciudată *dihanie* şi ea"; „Când te afli în *nevinovăţia gândului, ca o căprioară în pajiştea ei...*"; „Peste *arşiţa gândului* cade atunci o *binecuvântată ploaie*"; „Dar prindă-i altcineva *ploaia în pumn*, dacă poate". Prin asemenea procedee, demersul eseistic se nimbează cu o aură poetică. Iată cum face accesibile Noica, poetizând, adevăruri filologice privind esenţa limbii, influenţele cărora sunt ele supuse, modul lor de formare: „Toată *mirarea* în faţa limbii este de o viaţă. *Dihania* aceasta, din care faci şi tu parte, îşi trimite *suflarea* ei peste lume, prin *purtătorii ei de cuvânt* de tot felul. *Dihania stă de vorbă cu alte dihănii*, aceasta înseamnă cu alte *suflări* şi alte limbi. Limbile îşi trec unele altora înţelesuri, *fac schimb de icoane şi albume de familie*, ba uneori *îşi înfrăţesc chipul lăuntric*, până la a nu mai şti bine ce a fost *suflare* a lor şi cât anume este *duh* din *duhul* alteia".

Scanned with OKEN Scanner

Simbolul, *metafora*, *personificarea*, *repetiția*, *expresia familiară* (și familială) alcătuiesc o sinteză figurativă plasticizatoare, cu finalitate euristică și estetico-poetică în același timp.

În legătură cu talentul eseistului de a face accesibile abstracțiunile filosofice, mai reținem un exemplu din experiența euristică a „școlii" de la Păltiniș, al cărei maestru a fost. E vorba de explicitarea lui *Unu* și a *multiplului* sau despre intrarea *spiritului* în lume. Spiritul nu se distribuie dintr-o dată în lume, ci mai întâi în *Unu*, care, la rândul lui, se distribuie și devine multiplu. Pentru mai buna înțelegere a acestor gânduri, Noica apelează la seria lui Fibonacci, care se creează prin adunarea fiecărui număr cu precedentul său, regulă de formare posibilă începând cu cifra *2*, pentru *1* trebuind acceptată excepția: „Pot spune, de pildă: 2 + 1 (precedentul lui *2*) = 3; 3 + 2 = 5; 4 + 3 = 7; 5 + 4 = 9 etc. În cazul lui *1*, spune Noica, trebuie, în schimb, să faci excepție: *1* trebuie adunat cu *1* (și nu cu *0*), pentru ca seria să intre în mișcare și să apară multiplicarea. Este deci, și aici, nevoie de un *1* prim și de un *1* secund: Tatăl și Fiul. Dumnezeu nu ne-a făcut pe toți fii" (*Jurnalul...*, p. 189). Dar câte alte exemple nu se mai pot oferi!

Dăm, în continuare, un exemplu pentru modul în care Noica utilizează euristica în procesul dezvăluirii dialecticii cunoașterii și înțelegerii, operații capitale în hermeneutica sa. Este în discuție problema *individualului* și a *determinărilor* sale: „Ceva individual își dă sau își capătă o determinație; determinațiile alcătuiesc un câmp în jurul individualului. Ce face ca acest câmp să țină și ca o realitate nouă să fie? Două sau mai multe puncte intră în vârtej. Ce face ca vârtejul să devină un astru sau un cosmos? Un om își dă determinări variate de-a lungul zilei. Ce face ca ziua aceea să aibă sens pentru viața sa spirituală? Este nevoie peste tot de o conversiune a determinărilor către ceva sau întru ceva; (...) intrarea în ființă se face prin conversiunea determinațiilor a ceva individual către un general" (spre exemplu, „un atom nu se obține fără acea angajare pe orbită a electronilor ce are un sens general") – (*Sentimentul românesc al ființei*, 1978, pp. 87-88). Și, pentru ca abstracțiunile să nu impăienjenească mintea virtualului interlocutor, eseistul însoțește enunțurile abstracte cu expresii umoristice din vorbirea populară: „Arhetipul ființei rămâne, dar întruchipările ei trec și se petrec. Mincinos este cine nu crede" (*op. cit.*, p. 143). Alteori, în același scop, recurge, hâtru, la anecdota picantă, ca în cazul discuției despre conceptul de *Ființă* la Heidegger și problema limbii. „Dacă vrei să fii răutăcios cu Heidegger, îl poți pune sub «Attends que je t'explique!». Știți povestea", spune Noica. „Bărbatul vine acasă și își găsește soția în pat cu amantul. «Attends que je t'explique!», îi spune ea. Ca și cum ar mai fi ceva de explicat în situația asta. (...) Ce să-mi mai explici când spui că limba e lăcașul Ființei și că în ea locuiește omul?" (*Jurnalul...*, pp. 209-210).

Cu asemenea mijloace expresive, filosofia, în general, și filosofia limbajului, în speță, sunt aduse la nivelul de înțelegere al cititorului comun, fără a fi, în nici un fel, vulgarizate sau știrbite în integralitatea lor substanțială. Performanța se datorește marelui talent de pedagog al eseistului, recunoscut de altfel unanim de către exegeți. Cultura lui extraordinară, experiența de viață, cunoașterea limbii române în toate articulațiile și subtilitățile ei semantice, marea putere de pătrundere în miezul conceptelor fundamentale ale ontologiei, capacitatea uimitoare de a opera disociații infinitezimale și asociații insolite, sensibilitatea rafinată față de problemele existenței, disponibilitatea exemplară de a comunica, dragostea față de cei dornici de a se instrui

Scanned with OKEN Scanner

la nivelul marii performanţe intelectuale, altfel spus, faţă de cei hotărâţi să apuce pe calea „devenirii *întru* fiinţă", sunt calităţi incontestabile, care îi permit gânditorului nostru să facă din demersul său hermeneutic un proces intelectual captivant, desfăşurat fără rigiditate şi morgă belferească, să facă din acest demers un spectacol fascinant al spiritului şi, în acelaşi timp, un act de înaltă ţinută şi valoare pedagogică.

Întorcându-ne iarăşi la exemplul iniţial, el ne obligă să consemnăm şi alte procedee ale expresivităţii discursului. Atractivă, prin modul de a o expune, şi interesantă, prin substanţa ei ştiinţifică, este *etimologia* cuvântului *dihanie*, care vine de la slavonul *dyhati* – spirare, însemnând la noi „o fiinţă însufleţită", chiar fiinţă colectivă, popor. *Excursului etimologic*, Noica îi adaugă imediat seria de *citate* livreşti sau din vorbirea populară, pentru a susţine „modelul" devenirii sensurilor cuvântului (din Coresi: „Toată dihania să laude pe acela" etc.), pentru ca, prin expresia *concisă*, *plastică* şi *metaforică*, să fixeze concluzii, generalizări, „definiţii, cu alte cuvinte, înţelesuri sapienţiale, filosofice sau pragmatice, ale demersului fenomenologic. („Limba este şi ea o suflare, ca o adevărată dihanie în înţelesul acesta vechi, sub respiraţia căreia trăieşti, fie că o ştii sau nu".) *Expresia simbolică* vine să marcheze pragul de trecere a interpretării din zona pragmatică în aceea a reflecţiei filosofice şi a poeziei. Ultima parte a eseului pe care îl comentăm stă sub vraja reflexivităţii şi a poeziei. „Blânda mirare" ce ne cuprinde în faţa „sufletului" limbii, din care facem şi noi parte, este *simbolul* începutului *cunoaşterii*, care pune pe lume „tot ce este act de cultură, gândire, ştiinţă ori poezie" şi care, spre deosebire de alte mirări, nu se curmă niciodată; ea „este de o viaţă". Ultimele cinci aliniate ale textului alcătuiesc un adevărat poem în proză, pe tema „blândei mirări" în faţa magiei limbii, unde substanţa lirico-reflexivă este potenţată expresiv prin frecventa repetiţie a cuvântului *mirări*, prin *comparaţii*, *metafore*, *proverbul popular*, *termenul arhaic* şi *interogaţii*. Eseul are un final deschis, aşa cum se cade a fi în cazul unui text modern. Noica nu are ispita construcţiilor încheiate, definitive. Fidel modelului „structurii înţelegătoare", el râvneşte nu spre „limitaţia ce limitează", ci spre „limitaţia ce nu limitează", spre continua „devenire întru fiinţă". Peste „arşiţa gândului" celui ce trăieşte aventura devenirii sensurilor (cuvintelor, existenţei etc.), cade „binecuvântata ploaie" a „mirării" în faţa „suflării celei bune a limbii, a lumii, o ploaie miraculoasă, ale cărei infinite nuanţe sunt imposibil de surprins în formule definitive: „Dar prindă-i altcineva ploaia în pumn, dacă poate", cu alte cuvinte, hermeneutica existenţei este inepuizabilă.

Constantin Noica e *un filosof* cu un formidabil *instinct filologic*. Cele două ispite (sau „ispitiri") vieţuiesc, osmotic, în fiinţa sa, însetată de devenire întru fiinţă, singura modalitate omenească de a exista cu adevărat, în concepţia sa. Iată cum se îngemănează aceste „ispite" într-un alt exemplu, cel oferit de comentariul la expresia „mă paşte gândul": „Mă paşte? Ciudat gând i-a venit în minte românului despre gând. «La baza acestei expresii e imaginea turmei de oi, care tunde iarba de la rădăcină», spune Sextil Puşcariu. Gândul tău a devenit ceva obiectiv, o turmă de oi sau poate o simplă oiţă, care smulge din smocurile tale de viaţă aşa cum muşcă oaia cea adevărată smocurile de iarbă"; şi acum, reflecţia filosofică: „Ce suntem noi, atunci, decât cuprinsuri de viaţă, spaţii verzi, substanţă hrănitoare a câte unui gând, chin ori vis? Ai putea crede o clipă că, fără să ştie şi la nivelul său pastoral, românul a făcut idealism obiectiv; că şi-a închipuit gândurile, visele, idealurile ca un fel de Spirit, care-şi hrăneşte permanenţa din substanţa noastră trecătoare" (*Cuvânt împreună...*, p. 118).

Scanned with OKEN Scanner

Noica este un eseist *inspirat*, un neîntrecut cititor în inima cuvintelor româneşti. El simte o plăcere indicibilă în a jongla cu năzdrăvăniile dialecticii din procesul devenirii sensurilor limbii, cultivând o vorbire fermecătoare, plastică şi metaforică, saturată de felurite întorsături sintactice şi stilistice, cu jocuri de cuvinte, ameţitoare uneori prin implicatele sofisme, cu formule sapienţiale din gnomica populară sau cultă, cu comparaţii şi personificări ale unor abstracţiuni, cu frecvente interogaţii, exclamaţii şi repetiţii, cu etimologii „povestite" sfătos, ca la gura sobei, şi citate din cărţile de căpătâi ale culturii româneşti, o vorbire în care, prin toate aceste procedee, ştiinţa filologică, filosofia şi poezia se topesc într-o osmotică fiinţare, în spaţiul unui stil colocvial, cu funcţionalitate paideutică.

Scanned with OKEN Scanner

N. STEINHARDT

Despre revelaţia iubirii şi a păcii divine

Pe una dintre copertele *Jurnalului fericirii*, apărut la Editura „Dacia", în 1991, este imprimat următorul text despre autor, scris de Virgil Ierunca: „A fost deci închis între 1959 şi 1964. Destul pentru ca perioada de detenţiune (politică) să-l transforme cu totul. Dintr-un intelectual pur, mai degrabă agnostic şi preocupat de literaturile străine, să devină un autentic «homo religiosus» şi – nu mai puţin important – să descopere constantele unei spiritualităţi româneşti pe care, o dată ieşit din închisoare, le-a cinstit cu verbul, şi verva lui inimitabile (...). Închisoarea a constituit pentru N. Steinhardt academie şi altar. Să ne mai mirăm că mărturia lui se cheamă *Jurnalul fericirii*?".

Metanoia săvârşită în cazul acestui intelectual este rarissimă, întrucât avem de a face nu numai cu transformarea unui agnostic într-un *homo religiosus*, ci şi cu convertirea unei persoane aparţinând iudaismului la creştinism, mai mult, la *trăirea* uneia din constantele structurale, de bază, ale spiritualităţii româneşti – *ortodoxia creştină*. *Jurnalul fericirii* este mărturia unei emoţionante renaşteri spirituale sau, altfel spus, fenomenologia unui dramatic proces de revelare a adevărului divin, prin reflecţie şi trăire mistică şi, implicit, de împăcare a omului cu condiţia sa existenţială într-o lume plină de paradoxuri. Formula literară adoptată este *jurnalul*, specie hibridă (lirico-epico-dramatică) a cărei specificitate structural-compoziţională îşi are suportul textual în *discursul fragmentar*, aici aleatoriu desfăşurat, după legile ascunse ale fluxului memoriei.

Reproducem unul din fragmentele cele mai relevante pentru ideea anunţată în titlul eseului nostru:

15 Martie 1960

Catehizarea a luat sfârşit. Botezul, hotărât pentru ziua de cincisprezece, are loc aşa cum stabilisem. Părintele Mina alege momentul pe care-l socoteşte cel mai potrivit: la întoarcerea „de la aer", când caraliii sunt mai ocupaţi, când agitaţia e maximă. Trebuie să lucrăm repede şi să acţionăm clandestin în văzul tuturor. Conspiraţia în plină zi a lui Wells. Ceva în genul manevrelor invizibile ale lui Antonov-Ovseienko. Eu unul nu voi ieşi la plimbare. (...)

Când puhoiul de oameni se întoarce cu zgomot mare, ducând în rând de câte doi balia, ciubărul, tineta şi un „rezervor" cu apă, părintele Mina, fără a-şi scoate mantaua, dă buzna la singura căniţă din cameră – e o căniţă roşie, cu smalţul sărit, năclăită şi respingătoare – şi o umple cu apă viermănoasă proaspăt adusă în „rezervorul" purtat de el şi de un alt deţinut. Vin la patul meu şi cei doi preoţi greco-catolici şi naşul. Naş mi l-am ales, cu vreo câteva zile înainte, pe Em. V., fost avocat şi profesor, bun cunoscător de latină şi greacă, trimis în judecată pentru a fi redactat ordinul de zi „Vă ordon, treceţi Prutul". (...)

Scanned with OKEN Scanner

Doi dintre deţinuţi, complici, trec în dreptul vizetei, s-o astupe. S-ar putea în orice clipă să vină gardianul să se uite, dar acum, când celulele, pe rând, sunt scoase la plimbare ori aduse înapoi, e puţin probabil. La repezeală – dar cu acea iscusinţă preoţească unde iuţeala nu stânjeneşte dicţia desluşită – părintele Mina rosteşte cuvintele trebuincioase, mă înseamnă cu semnul crucii, îmi toarnă pe cap şi pe umeri tot conţinutul ibricului (căniţa e un fel de ibric bont) şi mă botează în numele Tatălui, şi al Fiului, şi al Sfântului Duh. De spovedit, m-am spovedit sumar: botezul şterge toate păcatele. Mă nasc din nou, din apă vie rmănoasă şi din duh rapid.

Trecem apoi, oarecum liniştiţi, oarecum uşuraţi – hoţul care nu-i prins în fapt e om cinstit – la patul unuia din preoţii greco-catolici; e lângă tinetă şi balie (am coborât cu toţii de la cucurigu), şi acolo recit Crezul (ortodox), după cum fusese stabilit. Reînnoiesc făgăduinţa de a nu uita că am fost botezat sub pecetea ecumenismului. Gata. Botezul, în asemenea împrejurări, e perfect valabil şi fără de cufundare, şi fără de mirungere. (Dacă voi ajunge să scap din închisoare cu bine, urmează, pentru taina mirungerii, să mă prezint la un preot al cărui nume îmi este dat de părintele Mina; numele acesta aveam să-l uit şi apoi să mi-l reamintesc.) (...)

Cine a fost creştinat de mic copil nu are de unde să ştie şi nu poate bănui ce-nseamnă botezul. Asupra mea se zoresc clipă de clipă tot mai dese asalturi ale fericirii. S-ar zice că de fiecare dată asediatorii urcă mai sus şi lovesc mai cu poftă, cu precizie. Va să zică, este adevărat: este adevărat că botezul este o sfântă taină, că există sfintele taine. Altminteri, fericirea aceasta, care mă împresoară, mă cuprinde, mă îmbracă, mă învinge, n-ar putea fi atât de neînchipuit de minunată şi deplină. Linişte. Şi o absolută nepăsare. Faţă de toate. Şi o dulceaţă. În gură, în vine, *în muşchi*. Totodată, o resemnare, senzaţia că aş putea face orice, imboldul de a ierta pe oricine, un zâmbet îngăduitor care se împrăştie pretutindeni, nu localizat pe buze. Şi un fel de strat de aer blând în jur, o atmosferă asemănătoare cu aceea din unele cărţi ale copilăriei. Un simţământ de siguranţă absolută. O contopire mescalinică în toate şi o desăvârşită îndepărtare în senin. O mână care mi se întinde şi o convenţă cu înţelepciuni ghicite.

Şi noutatea: nou, sunt un om nou; de unde atâta prospeţime şi înnoire? Se adevereşte *Apocalipsa* (21, 5): Iată, noi le fac pe toate; şi, de asemenea, Pavel: dacă este cineva în Hristos, este făptură nouă; cele vechi au trecut, iată, toate s-au făcut noi. Noi, dar de negrăit. Cuvinte nu găsesc decât banale, răsuflate, tot acele pe care le folosesc mereu. Sunt cuprins în cercul de cretă al cuvintelor ştiute şi al idealurilor scoase din peisajul cotidian. Doamna Cottard a lui Proust, dacă ar fi fost întrebată ce-şi doreşte, ar fi indicat situaţia unei mai bogate vecine din colţul străzii: nici nu i-ar fi trecut prin minte a cere să devină ducesa de Mortemart. Idealul nostru merge până la cercul ori la cerul imediat superior. Dar mai sunt altele, pe deasupra, nebănuite şi, prin urmare, de neformulat, de negândit. Şi *thalassa* lui Xenofon şi *pământul* lui Columb. Botezul e o descoperire (*Jurnalul fericirii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991, pp. 82, 83-84).

1. Ne propunem să începem comentariul fragmentului citat cu observaţii privind modul textualizării întâmplărilor relatate, care, împreună cu întregul spectru de nuanţe emoţional-reflexive trăite, constituie *obiectul* mărturisirilor autorului, pentru ca, apoi, să surprindem atributele literarităţii textului şi conotaţiile spre care ne pot trimite.

Fragmentul în discuţie, ca, de altfel, toate celelalte care intră în componenţa „romanului-memoriu" *Jurnalul fericirii*, are unitate de sine stătătoare. Prelevat din context, el devine o ocurenţă comunicaţională independentă, care corespunde, integral, unor standarde de textualizare precum: coeziune, coerenţă, intenţionalitate, acceptabilitate, situaţionalitate, informativitate şi intertextualitate. Urmărindu-i însă relaţiile cu contextul, el poate indica principalele trăsături estetico-literare şi ideatice ale întregului din care face parte, ilustrând, în mod excepţional, şi în planul creaţiei

Scanned with OKEN Scanner

literare, principiul *holomorfozei* biologice. Fragmentul poate fi considerat un *holomer* literar, deci parte a unui întreg, care conţine, condensat, trăsăturile caracteristice ale întregului.

Episodul datat *15 Martie 1960*, în care se relatează săvârşirea *botezului*, act sacramental al mărturisirii credinţei întru Hristos, este construit ca o *micronaraţiune* cu elemente de suspans, ale cărei momente sunt destul de uşor de identificat. Primele propoziţii ale incipitului precizează *timpul*, *locul* şi *personajul principal* care urmează a parcurge ritualul, ceea ce în teoria clasică a naraţiunii constituie *expoziţiunea*. Enunţurile următoare, cu aluzii străvezii la un anumit gen de literatură, cu conspiraţii în plină zi à la Wells sau cu manevre invizibile à la Antonov-Ovseienko, marchează *momentul intrigant* al acţiunii, datorită căruia trama peripeţiilor începe să curgă. *Desfăşurarea* întâmplărilor se relatează în *ritm alert*, deşi punctată cu succinte paranteze digresive privind unele persoane aflate în celulă, digresii care îşi au rolul lor în conturarea universului uman al detenţiei. *Punctul culminant* al acestei condensate naraţiuni este marcat de acţiunea precipitată a părintelui Mina, care, protejat de complicitatea a doi deţinuţi postaţi în dreptul vizetei, „s-o astupe", îi toarnă convertitului „pe cap şi pe umeri tot conţinutul ibricului", botezându-l „în numele Tatălui, şi al Fiului, şi al Sfântului Duh". Deznodământul implică două planuri: unul strict *evenimenţial* şi altul *spiritual*, cu componente mistico-religioase. Recitarea crezului ortodox la patul unuia dintre preoţii deţinuţi, aflat „lângă tinetă şi balie", într-o ambianţă de linişte şi uşurare, marchează deznodământul acţiunii în planul evenimentelor. *Confesiunea lirică* imediat următoare conturează deznodământul botezului în plan spiritual, mistico-religios. Confesiunea aceasta devine, prin incandescenţa trăirilor subiective, un adevărat *poem în proză* (cu elemente de proză ritmată), pe tema *fericirii şi păcii divine*. Vom comenta mai târziu, pe larg, această secvenţă finală cu caracter poematic. Acum, se impune consemnarea observaţiei că fragmentul citat, ca şi întregul din care face parte, este „un produs" literar-artistic, elaborat de un autor hiperreflexiv, de o mobilitate intelectuală ieşită din comun, cu un orizont cultural copleşitor prin consistenţă şi întindere, luminat de o viziune umanistă exemplară prin fermitatea şi consecvenţa manifestării ei, înzestrat cu realul talent de a sensibiliza ideile, de a transfigura viaţa infernală a închisorilor într-un univers ficţional cu totul original, suprasaturat de semnificaţii filosofice, mistic-religioase, morale, politice, sociologice şi (nu în ultimul rând) estetico-poetice. Fragmentul cuprinde, *în nuce*, atributele caracteristice de *substanţă şi expresie* ale ansamblului din care face parte: *tramă narativă concentrată*, frecvent *sincopată*, *deschisă asociaţiilor* celor mai frapante şi imprevizibile între fapte din planuri diverse şi îndepărtate, *comentarii pătrunzătoare* pe teme de importanţă majoră, unde, într-un *stil digresiv de cozerie alertă*, sunt topite, în magma unică a unui discurs fascinant, *elemente textuale provenite din cele mai prestigioase surse ale gândirii universale* (din Biblie, din lucrările Sfinţilor Părinţi, ale marilor filosofi, din tratate ştiinţifice şi din opere literare, din tezaurul gnomicii populare etc.). *Partea* şi *întregul* sunt, fiecare în felul şi la dimensiunile lor, grăitoare exemple pentru ceea ce înseamnă *intertextualitate*, ca marcă definitorie a unui *discurs literar modern*. Tehnica *discursului fragmentar*, cu trăsături precum cele menţionate, îşi află, în cartea lui Steinhardt, ilustrarea exemplară. Aceasta constituie expresia unui anumit tip de personalitate creatoare (aceea a unui extravertit prompt) şi a unei anumite modalităţi de a percepe existenţa (a celui ce relatează în *Jurnalul fericirii* – la curent cu marile *modele* fizice elaborate în timp,

Scanned with OKEN Scanner

privind *ordinea* universală: *euclidiană*, *newtoniană*, *einsteiniană*) şi este, într-un anumit sens, consonantă cu ceea ce fizica modernă încearcă să definească prin conceptul de *ordine a plenitudinii indivizibile*, potrivit căruia ar trebui să privim universul ca pe un tot *indivizibil* şi *nefărâmiţat*, divizarea în particule şi câmpuri fiind numai o abstracţie şi o aproximaţie brută (vezi David Bohm, *Plenitudinea lumii şi ordinea ei*, Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 189). Steinhardt ajunge la *a intui* ordinea *plenitudinii indivizibile* printr-un demers spiritual mistic, văzând în această ordine dovada supremă a existenţei lui Dumnezeu, creator perpetuu (deci transcendent şi imanent), esenţă indivizibilă, care nu se poate concepe în părţi componente. Discursul fragmentar apare, în acest caz, ca modalitate concretă de a surprinde plenitudinea lui Dumnezeu, a creaţiei, în manifestările (epifaniile) particulare. Mintea omului poate, prin cunoaştere mistică, să ajungă la revelaţia plenitudinii divine, dar nu poate să descrie această plenitudine decât printr-un discurs fragmentar. În felul acesta, *discursul fragmentar* devine o fenomenologie a procesului de dezvăluire a plenitudinii divine. *Jurnalul fericirii* este, în cele din urmă, o fenomenologie a unei revelaţii, aceea a iubirii şi păcii divine.

Revenind la deznodământul fragmentului în discuţie, la acela manifestat patetic în plan subiectiv, spiritual, repetăm observaţia că, sub aspect literar-artistic, el este un veritabil *poem în proză*. Dominanta lui este *lirismul*, un lirism incandescent, care se revarsă direct, impresionant de limpede şi strălucitor, ca o lumină de dincolo de fruntariile lumii noastre, precum trebuie să fi fost aceea a marilor viziuni şi revelaţii despre care ne vorbesc scripturile.

Discursul poetic ia, aici, aspectul unei *rostiri colocviale*, cu atribute specifice oralităţii. Sub aspect strict morfo-sintactic, comunicarea curge ca o suită de enunţuri alternante ca structură, în sensul că structuri sintactice dezvoltate, unde se întâlneşte cumulul de verbe sau de substantive (spre exemplu: „... fericirea aceasta care *mă împresoară*, *mă cuprinde*, *mă îmbracă*, *mă învinge*...") alternează cu construcţii simple (unele monomembre), precum: „Linişte. Şi o absolută nepăsare. Faţă de toate. Şi o dulceaţă. În gură, în vine, *în muşchi*". Acestora li se asociază *interogaţia*, plasată în mijlocul efuziunii lirice „de unde atâta prospeţime şi înnoire?", care are funcţia unei figuri retorice-cheie, în procesul constituirii semnificaţiei de ansamblu a evenimentului relatat. Se instituie astfel un ritm sacadat, alert, consonant cu ritmul trăirilor interioare, cu reacţiile complexe declanşate de intuirea unei taine. În strânsă relaţie cu acest ritm al emoţiilor, al sentimentelor şi al atitudinilor, exprimat cu mijloace morfo-sintactice, precum cele menţionate, şi cu procedee stilistice multiple: *metafore* sau *epitete metaforizante*, *simboluri* („asalturi ale fericirii", „*asediatorii* urcă mai sus şi lovesc mai cu poftă, cu precizie"; „o contopire *mescalinică* în toate"; „*o mână* care mi se întinde şi *o conivenţă* cu înţelepciuni ghicite"), se conturează un la fel de dinamic *ritm ideatic*, prin încastrarea de *aluzii* livreşti (cum este, spre exemplu, aceea referitoare la unul din personajele lui Proust sau la *Thalassa - marea* lui Xenofon şi *pământul* lui Columb), de *citate* (din *Apocalipsă*, din Apostolul Pavel) şi de *reflecţii* (apoftegme) proprii („Idealul nostru merge până la cercul ori la cerul imediat superior").

Efectul estetico-poetic al unui asemenea discurs, cu toată încărcătura lui gravă, impresionează şi, totodată, fascinează prin semnificaţiile religioase, este efectul unei *elevate creaţii spirituale*, trăite totuşi în coordonatele firesti ale modului nostru omenesc de a fi, fără anihilarea persoanei noastre lumeşti, întâlnită în extazul misticii

Scanned with OKEN Scanner

orientale. Trăim, laolaltă cu autorul, acea bucurie pe care ţi-o dă relatarea făcută cu deplină naturaleţe, firesc despre sosirea unui oaspete drag, de mult aşteptat, în casa ta, şi care, o dată sosit, se simte ca la el acasă. Dumnezeu soseşte în sufletul nostru şi se simte ca la el în ceruri, dacă ştim să-l chemăm şi să-l primim. Relatarea şi aura spirituală care o învăluie sunt foarte interesante pentru felul în care o sfântă taină pătrunde în sufletul unui creştin ortodox, pentru ceea ce în teologia creştinismului oriental se numeşte *teandrie*, adică pentru modul în care Dumnezeu pare a ridica spre sine făptura creată de el, dornică, la rândul ei, de mântuire, de înălţare şi desăvârşire.

Dimensiunea *literarităţii* fragmentului comentat, care se impune, direct, receptivităţii noastre ca *semnificant poetic*, deci ca un *denotatum* sui-generis sensibilizator, este asemeni unei *imagini caleidoscopice* pe care ţi-o impune privirii un măiestrit „covor", în a cărui „urzeală" (narativă) sunt „bătute" (inserate) „motive" de o mare varietate (florale, zoomorfe, geometrice), configurate în diferite registre stilistice (realiste, expresionist-simboliste, suprarealist-onirice, paradoxal-absurde, uneori chiar romantic-idilice). Dimensiunea subtextuală, de adâncime, a acestui *denotatum estetic* este de o bogăţie şi profunzime spirituală uimitoare, pe măsura frapantei sale varietăţi din planul structurii de suprafaţă. Concentrându-ne atenţia asupra elementelor implicate în ritualul propriu-zis al botezului, putem surprinde *conotaţiile* majore, de natură spiritual-religioasă, ale acestei practici creştin-ortodoxe.

2. Baptisemul se săvârşeşte într-o *celulă mizerabilă* a unei puşcării, deci într-un loc al degradării umane. Privit din perspectiva creştinismului ortodox, faptul este plin de semnificaţii. Creştinismul oriental îşi asumă lumea aceasta aşa cum este ea, cu aspectele luminoase, dar şi cu toate păcatele ei, cultivând o mistică restauratoare, a spălării de păcate, a recuperării fiinţei umane, a renaşterii ei prin taina botezului. În temniţă, Steinhardt a trăit toate umilinţele, suferinţele, mizeriile imaginabile şi inimaginabile, care l-au adus, adeseori, în situaţii-limită, în pragul pierderii identităţii de sine, la marginea prăpastiei tragice, a disperării. El a trăit astfel *experienţa răului ca probă a ispăşirii*, probă la care a fost supus şi Isus în existenţa lui pământească. *Pământul*, *adâncul*, *noroiul* ascund, în ortodoxie, energii pneumatice, poartă un mesaj tainic, dezvăluit prin cunoaştere *ezoterică* (vezi, în această privinţă, Al. Horia, *Vorbirea în şoaptă*, Anastasia, Bucureşti, 1995). *Apa* este un alt element semnificativ al ritualului. E, ca şi spaţiul celulei, o materie degradată (o „apă viermănoasă", dintr-un ciubăr), dar semnificând, ca şi noroiul, pe lângă destinul *catabasic* al ortodoxiei, şi *harisma* ei purificatoare. *Apa* devine, în spirit pravoslavnic, „tămăduitoare şi mântuitoare, graţie Sfântului Duh coborâtor din cer" (*idem.*, p. 85). „Mă nasc din nou, din apă viermănoasă şi din duh rapid", spune autorul, după ce i s-a turnat pe cap şi pe umeri tot conţinutul ibricului şi după ce a fost însemnat cu *semnul crucii*. Element de gestică ritualică, *crucea* simbolizează mărturisirea credinţei creştine, a jertfei lui Isus, pentru răscumpărarea păcatelor oamenilor, şi aminteşte de cele spuse de Apostolul Pavel, într-o Epistolă către Galateni: „Cei ce sunt ai lui Hristos Isus şi-au răstignit firea pământească împreună cu patimile şi poftele ei" (4) şi (2), 20: „Am fost răstignit împreună cu Hristos şi trăiesc..., dar nu mai trăiesc eu, ci Hristos trăieşte în mine...", şi, mai ales: „port semnele Domnului Isus pe trupul meu" (6, 17).

Prin taina botezului, se săvârşeşte, în plan mistic, *digenia*, miracolul renaşterii, al transfigurării, adică al preschimbării materiei corupte într-o strălucire nouă. Este vorba de o metamorfoză adâncă, abisală, întemeiată pe o relaţie jertfelnică, de topire

Scanned with OKEN Scanner

a fiinţei în iubire. Este un proces *metanoic*, care simbolizează purificarea prin jertfă şi credinţă: „Şi noutatea: nou, sunt un om nou", strigă cel proaspăt botezat, dând expresie *fericirii* ce-i cuprinde sufletul: „Asupra mea se zoresc clipă de clipă tot mai dese asalturi ale fericirii". Această stare de graţie este semnul revelaţiei divinului, trăită ca taină, ca minune incomunicabilă: „Cuvinte nu găsesc, decât banale, răsuflate, tot acelea pe care le folosesc mereu", mărturiseşte scriitorul. Sau: „Sunt cuprins în cercul de cretă al cuvintelor ştiute şi al idealurilor scoase din peisajul cotidian". Totuşi, chiar în cuvintele ştiute ale cercului existenţei lumeşti, ni se sugerează ceva din variata gamă de nuanţe ale trăirilor şi revelaţiilor sale mistice, circumscrise stării generale de *fericire*: în primul rând, *liniştea* este *liniştea sufletului* din trăirea isihastă, care nu e totuna cu tăcerea lui, ci este comunicarea, în *liniştea reculegerii*, cu Dumnezeu, prin vocea interioară a sufletului, prin *cuvântul mistic*, care e energie tainică; apoi, „absoluta *nepăsare*. Faţă de toate" (în viziunea ortodoxiei creştine, cuvântul *nepăsare* este un simbol pentru abstragerea totală din tumultul vieţii lumeşti, în timpul contemplaţiei mistice, semnificând, astfel, înlăturarea oricărui fapt/fenomen care ar putea stânjeni transcenderea divinului în suflet); *resemnarea* (care, în aceeaşi viziune, e complementară *nepăsării* şi înseamnă *împăcarea* credinciosului cu suferinţele existenţei, acceptarea lor fără împotrivire, pentru că acestea sunt probe, încercări de la Dumnezeu pentru a fi depăşite prin jertfă); „imboldul de a ierta pe oricine" (e simbol al îngăduinţei faţă de semeni, al toleranţei, fie al toleranţei milostive, fie al toleranţei faţă de libertatea de expresie, de trăire personală, individuală); „o dulceaţă. În gură, în vine, în *muşchi*" (semn al primenirii trupului şi nu numai a sufletului, *digenia* întru Hristos fiind una totală, care purifică fiinţa; „*un zâmbet* îngăduitor" (ceea ce sugerează nu toleranţa neutră, ci îngăduinţa însoţită de simpatie şi iubire); „un strat de *aer blând* în jur" (sintagmă semnificativă pentru mistica ortodoxă a văzduhului, care vede în *aer* (ether) duhul lui Dumnezeu, adică un mediu însufleţit de o energie tainică, învăluitoare, un element cosmic care educă spiritul *apofantic*, prin care *Aprosopos*-ul (Cel-fără-chip) se face simţit; „un simţământ de *siguranţă* absolută"; „*o contopire mescalinică* în toate"; „o desăvârşită *îndepărtare în senin*"; „*o mână* care mi se întinde"; „*o conivenţă* cu înţelepciuni ghicite" – toate aceste ultime componente ale *beatitudinii* mistice aflându-şi temeiul în ideea teandrică, întâlnită în teologia creştin-orientală. Teandria înseamnă unirea intimă între Dumnezeu şi om, spune Dumitru Stăniloae, modelul desăvârşitei teandrii fiind Isus Hristos, în care natura dumnezeiască şi omenească sunt unite într-o singură persoană. Pentru Nichifor Crainic, conceptul are înţelesul de mod de cooperare între Dumnezeu şi omul renăscut. Iată ce sugerează *mâna* care i se întinde creştinului de către Dumnezeu, pentru a-l înălţa spre Sine, *conivenţa*, înţelegerea secretă („complicitatea") cu „înţelepciunile ghicite", de asemenea, *contopirea mescalinică* în plan spiritual cu aceste înţelepciuni, revelate pe calea *contemplaţiei* şi *a concentrării*. Prin taina botezului se săvârşeşte transcenderea profanului, *teofania*, care inspiră credinciosului simţământul de „*siguranţă* absolută", translarea („o desăvârşită îndepărtare") în orizontul *seninului*, adică în orizontul *filocalic*, al frumosului şi armoniei divine, al desfătării în lumina lină a duhului ceresc venit pe pământ. „Botezul e o descoperire", e transcenderea cerului „imediat superior" spre „altele, pe deasupra, nebănuite şi, prin urmare, de neformulat, de negândit". Cu aceste cuvinte îşi încheie autorul mărturia revelaţiei sale, sugerând ideea fundamentală a misticii ortodoxe, anume că *cerul* divinităţii nu se dezvăluie prin iscodirile *minţii*, ci prin contemplaţie mistică.

Scanned with OKEN Scanner

Partea finală a fragmentului pe care îl comentăm este interesantă şi pentru că numeşte, implicit, *treptele vieţii* (şi cunoaşterii) *mistice* în viziunea creştinismului ortodox, trepte care amintesc, îndeaproape, de practicile yoga. În *Nostalgia paradisului*, Nichifor Crainic spune că treptele vieţii mistice sunt: *purificarea*, *iluminarea* şi *desăvârşirea* (sau unirea). Faza *purificării* cuprinde nevoinţele (silinţele) ascetice ale omului şi se află în legătură cu taina Botezului (taină a curăţirii de păcate şi a morţii omului vechi, a uitării tuturor celor lumeşti): este ceea ce Steinhardt spune, în primele rânduri ale confesiunii sale („Vasăzică, este adevărat: este adevărat că botezul este o Sfântă Taină, că există Sfintele Taine"). *Iluminarea* este o fază intermediară, între asceză şi mistică, şi este în legătură cu taina Mirului, care întăreşte facultăţile spirituale şi smulge rădăcinile patimilor din simţuri şi din spirit, descrisă poetic de Steinhardt în rândurile în care relatează despre trăirile şi revelaţiile sale mistice, comentate de noi mai sus. *Desăvârşirea* (sau îndumnezeirea) este faza misticii propriu-zise, omul aflându-se acum într-o stare de pasivitate primitoare, şi se întemeiază pe *euharistie*, care simbolizează (prin pâinea şi vinul ritualice) asimilarea fiinţei noastre în corpul mistic al lui Isus Hristos şi produce starea de contemplaţie. În textul său, Steinhardt consemnează doar debutul acestei faze („Şi noutatea: nou, sunt un om nou"), lăsând deschisă perspectiva *unirii* (*nunţii* sau *căsătoriei spirituale*), la care se poate ajunge *prin extazul mistic* (totala ieşire din sine pentru a trăi în divinitate), obţinut prin *metoda isihastă*. (În treacăt fie spus, meditaţia isihastă are frapante similitudini cu meditaţia tantrică. A se vedea pentru aceasta Mircea Eliade, *Yoga. Nemurire şi libertate*, Humanitas, Bucureşti, 1993.) În practicile Yoga, meditaţia este o metodă pentru contopirea cu Nirvana, nefiinţa, pe când meditaţia isihastă, ortodoxă, este o metodă de a ajunge la unirea, contopirea cu divinitatea, creştinismul nefiind o religie abstractă, ci una osmotică. În budism, credinţa se bazează pe o substanţă (concept) impersonală, acorporală; în viziune creştină, Dumnezeu este Persoană, cu a cărei sfântă materie credinciosul se uneşte în actul iubirii mistice (vezi şi Al. Horia, *op. cit.*, p. 107). Din *Jurnal* şi din alte surse, putem deduce că Steinhardt a experimentat şi trăit treptele misticii creştine, inclusiv *desăvârşirea*, în măsura în care omeneşte i-a fost posibil, în existenţa sa ascetică de monah, la mănăstirea Rohia, din Maramureş. Poate că cea mai convingătoare dovadă a digeniei sale spirituale este convertirea la creştinismul ortodox şi, în mod deosebit, prin credinţă creştină, integrarea osmotică a sa (iudeu) în etnia românească, în spiritualitatea acestei etnii. E foarte interesantă, în contextul celor spuse anterior, glosa polemică la adresa lui Nae Ionescu, care încheie secvenţa interogatoriului din romanul-memorial *Jurnalul fericirii*: „Nae Ionescu spune că cine nu are sânge românesc poate fi «bun Român» (ed. cit., p. 17), dar, cu nici un preţ şi orice s-ar petrece, nu poate fi «Român».

Aşa este, dacă nu-i decât pe măsura putinţelor omeneşti. Dar ce nu e cu putinţă la oameni, e cu putinţă la Dumnezeu. (...) Cui crede că vinul se poate preschimba în sânge nu-i vine greu a recunoaşte că duhul poate săvârşi mutaţii semiotice cu sângele.

Biologic, etnic, da. Mistic, problemele se pun însă cu totul altfel şi ceea ce nu e cu putinţă pe un plan devine cu totul posibil, degrabă, pe celălalt". În alt loc: „Sângele meu e evreiesc, dar de gândit şi de simţit, gândesc şi simt româneşte"; „sunt sută-n sută evreu şi mie-n sută român" (*op. cit.*, pp. 164 şi 165).

Scanned with OKEN Scanner

3. Citind fragmentul în contextul amplu din care face parte, ne putem pune câteva întrebări referitoare la procesul metanoic trăit de autorul *Jurnalului fericirii* şi la statutul literar al acestei originale scrieri. Astfel: a. pe ce cale ajunge Steinhardt la Dumnezeu? ; b. cum concepe el divinitatea? ; c. cum poate fi caracterizat comportamentul său de creştin? ; d. cum se exprimă el despre cele divine?, apoi: e. cum poate fi considerat *Jurnalul fericirii*, având în vedere substanţa sa ideatică şi formula compoziţională?

Încercăm să formulăm, pe scurt, câteva răspunsuri:

a. Accederea acestui ilustru intelectual la ideea de divinitate este, mai întâi, rezultatul unui îndelung proces reflexiv privind existenţa în general şi locul fiinţei în lume. În *Jurnal*, există nenumărate referiri la modul în care autorul argumentează *ştiinţific*, pe calea *raţionamentului logic*, existenţa lui Dumnezeu. Vom selecta, aici, numai unul din argumente, luat din cea mai recentă disciplină: „Cibernetica a dovedit peremptoriu ceea ce progresul neîncetat al ştiinţelor dezvăluia cu încetul: implicata, absoluta necesitate a unui Mare Programator. (...) Codul genetic? Fixat şi invariabil, *programat*. Constituţia atomului? Numai după anumite modele arhetipale, *programate*. Limbajul? Structurat şi el, ca inconştientul, după program. Invarianţa speciilor? Tot dovada unor limite prevăzute. Reţeaua legăturilor de rudenie? Cu numeroase variante, dar nu infinite, deci iar structuri, programare.

Acestea sunt viziuni cibernetice ale lumii, adică tot atâtea recunoaşteri ale unor *modele*. Să fie toate spontane şi întâmplătoare? Aida de! Cibernetica este suprema dovadă raţional-ştiinţifică a *creaţiei*; noţiunea universală de programare *nu mai îngăduie* nici o îndoială cu privire la existenţa Creatorului.

Ceea ce, desigur, nu cuprinde şi necesitatea unui mântuitor şi a întrupării sale. Acestea rămân mai departe sub semnul libertăţii, sunt actul nostru cel mai de preţ, mai specific diferenţiator şi mai antientropic: actul de credinţă."

Raţiunea este calea de justificare logică a lui Dumnezeu – creatorul, care, dacă nu poate fi văzut, poate fi bănuit, dedus, întocmai cum astrologia deduce existenţa unor stele prin calcul astronomic, înainte de a fi descoperite practic, prin observaţie directă. *Credinţa*, întărită de situaţiile-limită existenţiale, revelatoare de miracole, trăite în anii grei de detenţie, este actul subiectiv, emoţional, „diferenţiator şi antientropic", cum spune Steinhardt, care îi oferă calea de mărturisire a Dumnezeului întrupat şi mântuitor. Iar *meditaţia isihastă*, încheiată în *contemplarea mistică*, îi oferă calea comuniunii, unirii cu divinitatea, starea supremei *fericiri*.

b. Calea raţionamentului logic (inductiv-deductiv) îl duce spre o concepere abstractă a divinităţii, ca Mare Programator anonim, ca raţiune universală – în acest punct, Steinhardt apropiindu-se de deismul voltairian – dar intuiţia subiectivă, *credinţa*, îl îndeamnă să personifice abstracţiunea, s-o întruchipeze în Dumnezeu-Persoană, cu întreită faţă (Tatăl-Fiul-Sfântul Duh), iubitoare de oameni până la jertfă, izbăvitoare şi consolatoare.

c. Steinhardt a optat pentru credinţa creştin-ortodoxă, devenind monah şi trăind, ca atare, asceza vieţii monahale. *Jurnalul* ne oferă, în persoana autorului, imaginea fascinantă a unui creştin, care, aflat la altar, se roagă tăcut la puterile cereşti, dar care manifestă disponibilitate şi pentru comentariul religios, pentru problematizarea credinţei, pentru speculaţia laică, pentru „democratizarea" cuvântului lui Dumnezeu. Într-un interesant volum de eseuri, citat de noi mai sus, Al. Horia distinge între *omul mistic* (creştinul de altar), care îl vede pe Dumnezeu „faţă către faţă", pentru a se contopi

Scanned with OKEN Scanner

cu el şi omul (creştinul) *de pridvor* care îl vede pe Dumnezeu indirect, prin *ghicitură*, nu prin cunoaştere revelată. Numai primul accede la participarea mistică nemijlocită, în cazul celuilalt, Dumnezeu e doar *imaginat*. „Există deci două haruri dumnezeieşti: *revelaţia* – dăruită omului la altar şi *inspiraţia* – primită ca pomană în pridvorul bisericii. Această polarizare dezvăluie cele două ipostaze creştine: cultul şi cultura; ele se îngemănează, dar nu se identifică. Prima e cunoaştere directă a lui Dumnezeu, a doua e cunoaştere prin închipuire. Forţa cultului e *soteriologică*, fiindcă poate să schimbe moartea în viaţă, aşa cum Isus l-a înviat pe Lazăr, în timp ce forţa culturii e *harismatică*, ea poate să oblojească sufletele aflate în prag, aşa cum l-au vindecat Petru şi Ioan pe ologul ce stătea în poarta templului" (*op. cit.*, p. 29). Ajunge Steinhardt la *revelaţia divină*, adică la cunoaşterea directă (mistică) a lui Dumnezeu, sau numai la cunoaşterea prin *închipuire*, adică la o *harismă* culturală, în stare să aline sufletul? Iată o întrebare la care e greu de răspuns. Dacă avem totuşi în vedere experienţa isihastă a omului Steinhardt, nu greşim spunând că el *s-a apropiat*, prin *asceză* şi *spovedanie*, de revelaţia divinului. Afirmaţia poate fi întărită şi de mărturia sa, încredinţată lui Virgil Ciomoş, legată de revelaţia puterii lui Hristos: „A fost o clipă când s-a îndurat şi de mine – nemernicul – şi m-a răpit să-mi spună că mă iertase. Era la Braşov. Nici nu ştiu cât a durat!". Putem vorbi, în cazul lui Steinhardt, de o îngemănare a celor două ipostaze: cultică şi culturală. Forţa harismatică a culturii (impresionant etalată în paginile *Jurnalului*) pregăteşte şi instituie ipostaza cultică, soteriologică. Steinhardt e un creştin de altar, un creştin al jertfei pocăinţei, al adevărului revelat, dar care nu este complet imun faţă de îndoială, faţă de ceea ce teologii numesc *acedia*, adică pierderea legăturii cu Dumnezeu; un creştin care poartă încă semnele omului de pridvor, care încă se mai roagă cu cuvintele „Ţine-mă, Doamne, de urechi, că altfel te vând ca Iuda".

d. Faptul se probează şi prin felul în care Steinhardt îşi exprimă tumultul trăirilor sale spirituale. El nu adoptă stilul caracteristic scrierilor revelate, cu elanuri mistice şi formule ezoterice, cu arabescurile retoricii biblice. Practică un discurs laic, în care relatarea neutră, rece, specifică stilului ştiinţific, lasă, frecvent, locul efuziunii lirice, expresiei pamfletare stăpânite, vorbirii colocviale. Autorul nu se exprimă solemn, ci cu familiaritatea specifică stilului oral, cu vorbe neaoşe, mucalite, cu *ironie* şi *umor*, reuşind, cu mare îndemânare, să instituie astfel starea comunicabilităţii ideale. Steinhardt este un creştin mistic care se exprimă ca un om de pridvor, unul care vorbeşte despre cele mai profunde probleme ale existenţei, despre Dumnezeu şi credinţă, într-un mod dezinvolt, alert, uneori cu haz, care, „precum tămâia, goneşte duhul rău". Iată un exemplu: „Lui C.G. Jung, în Ceylon, un preot îi spune: «Nu, lui Buddha nu i te poţi ruga. Nu-l poţi implora. Buddha nu mai e. E în Nirvana».

Asta-i marea deosebire. Hristos, care s-a rugat mereu, aşteaptă mereu ruga noastră. E cu ochii şi urechile la noi, mereu *la uşă*.

Hristos, ca şi Tatăl, lucrează mereu (Ioan 5, 17), iar la fiecare liturghie se jertfeşte. *El* nu e în Nirvana, la odihnă, la repaus, la deconectare. E pe *şantier* şi pune *umărul*" (*Jurnalul...*, p. 165).

e. *Jurnalul fericirii* este o operă densă ca substanţă ideatică şi foarte complexă prin reţeaua asociaţiilor şi disociaţiilor implicate în variatele planuri ale culturii. Poate fi citit, în primul rând, ca operă *teologică*, în care găsim discutate, eseistic, problemele capitale ale teologiei. Poate fi citit ca *operă sapienţială*, unde întâlnim, condensate în puzderia de maxime (proprii sau citate din cărţile lumii) răspândite la

Scanned with OKEN Scanner

tot pasul, reflecţii ale filosofilor, teologilor, moraliştilor despre existenţă, om, societate, politică etc. *Jurnalul* este, nu în ultimul rând, *un document* zguduitor al temniţelor comuniste, al detenţiei politice. Dar cea mai evidentă coordonată a cărţii o constituie dimensiunea ei interioară de *bildungsroman*, adică de operă ce relatează despre formarea unei conştiinţe în situaţii-limită, mai exact, despre procesul dramatic al unei convertiri şi al unei trăiri mistice, despre împăcarea omului cu lumea şi cu sine însuşi, despre izbăvirea fiinţei de angoasele existenţei prin revelaţia iubirii şi a păcii divine.

Scanned with OKEN Scanner

NICHITA STĂNESCU

Întrebări – o sistematologie poetică a Timpului

Trăim un prezent pur?
A trăi înseamnă timp?
Timpul este ceea ce nu înţelegem?
Timpul este ceea ce nu suntem noi?
Există timp acolo unde nu este nimic altceva?
Timpul este fără să fie?
Timpul este însuşi Dumnezeu?
Timpul are viteze inegale?
Timpul are viteză?
Timpul este vorbire?
Timpul există în sine? -
sau este un martor fix?
Inima mea bate în timp?
Sunetele, mirosurile,
pipăitul, gustul, vederea
sunt chipuri ale timpului?
Istoria este timp?
Timpul este legat de lucruri?
Timpul este legat de cuvinte?
Gândurile sunt timp?
Timpul este însuşi Dumnezeu?
A fi, înseamnă timp?
A avea, înseamnă timp?
Ceasurile sunt bisericile noastre
de mână sau de buzunar,
de perete...
Ne rugăm luând cunoştinţă
de bătaia lor înscrisă pe cadrane...
Cine suntem?
Unde suntem?
De ce suntem?

(Din volumul *Măreţia frigului*, 1972)

1. *Nichita Stănescu* (1933-1983) este unul din marii poeţi ai literaturii române din ultimele decenii ale secolului XX. Exegezele literare ce i-au fost consacrate, până acum, în timpul vieţii şi după, au afirmat şi susţinut ideea că, prin substanţă şi discurs poetic, el este un *inovator*. Poetul exprimă „o nouă experienţă lirică" (Ov.S. Crohmălniceanu); poezia sa cuprinde „dimensiunile unei redescoperiri de sine şi a lumii într-o perspectivă a mult râvnitei unicităţi" (George Munteanu); spre

Scanned with OKEN Scanner

deosebire de poeţi ca Arghezi, Barbu, Bacovia, Voiculescu, Nichita Stănescu descoperă „un nou teritoriu", „situându-se într-un anumit spaţiu pur, într-o zonă superioară a realităţii" (Edgar Papu); poetul e impulsionat de un efort de „sistematizare şi organizare, de creare a unui cosmos al vorbirii" (Marian Papahagi); el aduce „o răsturnare de percepţie", conturând o „metafizică a realului şi, deopotrivă, fizică a emoţiilor" (N. Manolescu), modificând „structurile poeticului" (M. Niţescu) şi conturând „un copleşitor spectacol lingvistic, unic în poezia românească" (Valentin F. Mihăiescu); scriitorul ignoră convenţiile pentru „a regăsi poezia *ca stare*, chiar dincolo de cuvânt" (Ştefania Mincu), opera sa reprezentând „un moment crucial în evoluţia poeziei române moderne" (Ioana Em. Petrescu). Şi citarea caracterizărilor superlative ar putea continua. Cert este că Nichita Stănescu se singularizează printre contemporanii săi (Şt. Augustin Doinaş, Ion Gheorghe, Ioan Alexandru, Marin Sorescu ş.a., care „caută poezia de dincolo de poeticitate"), prin modul său de a cunoaşte total nou, renunţând la simbolurile cunoscute, urmărind o cunoaştere *directă*, *senzorială*, sensul care se naşte din *senzaţie* şi *percepţie*, din „stare". (A se vedea volumul *Noduri şi semne*, 1982, şi comentariile Ştefaniei Mincu.) Poetul concepe poezia ca *act* trăit, iar acesta este *nodul* (în terminologia sa). În momentul în care *nodul* (actul poetic trăit) se textualizează (devine *semn*), el semnifică *moartea în semn*, iar trecerea trăitului în *semn* e un proces dublu: *de moarte/naştere*. Aşadar, *actul* (*nodul*) nu e text, pentru că acesta apare lacunar. De aceea, poetul caută a-şi surprinde *sinele* în chiar actul facerii poeziei. Ştefania Mincu identifică reforma stănesciană în *înlocuirea poeziei ca reprezentare* cu *poezia ca act*, ceea ce ar corespunde, comentează autoarea menţionată, cu conceperea existenţei nu ca reprezentare (*Vorstellung*), ci ca *efort de a fi*, reforma poetului având la bază un eu *incert*, *interogativ*, nu unul cert şi aprioric.

2. Poezia *Întrebări* (publicată în volumul *Măreţia frigului*, subintitulat „romanul unui sentiment", Editura Junimea, 1972) anticipează viziunea poetului privind *poezia ca act*, cristalizată mai târziu, în *Noduri şi semne*, volum care, împreună cu *Epica magna* (1978), *Operele imperfecte* (1979) şi *Oase plângând* (1983), plachetă apărută în Iugoslavia, reprezintă ultima etapă a lirismului stănescian, unde se modelează, poetic, cu precădere tema *timpului* şi a *morţii*.

Poetica *nodului* (a actului), prezentată succint mai sus, ne îndeamnă să vedem în poezia *Întrebări* nu „reprezentarea" a ceva cert şi aprioric, ci un „joc" al unor trăiri, senzaţii şi percepţii, care-şi caută o cristalizare, printr-o sarabandă de interogaţii, stârnite de trăirile în plan emoţional-reflexiv ale eului poetic, în relaţie cu una din problemele fundamentale ale existenţei – *Timpul*. Fără a confunda *actul* (creaţiei) cu „producţia" (cu „jocul" semnelor, pentru a se constitui în text), va trebui să intuim *starea* poetică, problemă de naştere în interior a sensului. „*Nodul* – explică Ştefania Mincu – presupune existenţa cuvântului aflat pe muchia sensului: înţelesul său general (noţional) se află *înainte* de discursul trăit, iar înţelesul său dobândit în *actul* de discurs al emitentului se pune abia *după* actul de discurs. Acesta este în fond *necuvântul*, având drept proprietate angajarea maximă a eului în vorbire, «înnodarea» cu sensul trăit" (*Studiu introductiv* la vol. *Poezii*, de Nichita Stănescu, Albatros, Bucureşti, 1987, p. XLIV).

Personal, nu sunt pe deplin convins că Nichita Stănescu este atât de original în privinţa relaţiei *trăire-exprimare poetică*. Mihai Eminescu, în *Criticilor mei*, trăia, acut, drama găsirii cuvântului „care să exprime adevărul", conştient că *starea poetică* (*trăirea lirică*) îşi poate, cu greu, găsi expresia adecvată, că expresia poetică nu cuprinde, integral, substanţa lirică trăită. Originalitatea lui Nichita Stănescu

Scanned with OKEN Scanner

se situează, mai ales, în planul terminologiei folosite. În cazul lui Eminescu, e destul de limpede că poetul nu avea în vedere *adevărul obiectiv*, ci *adevărul subiectiv*, adevărul *fiinţei*; acela al trăirii poetice, care se cere discursivizat. Şi, apoi, relativ la concepţia lui Stănescu, care pare a separa *nodul* (trăirea poetică, existentă aproape aprioric) de *cuvânt*, nu e întrutotul compatibilă cu gândirea modernă privind procesul de creaţie artistică, potrivit căreia poezia nu e *simţită* (trăită sau gândită) şi *apoi* „transpusă" într-o expresie (poetică), ci ea *creşte*, *o dată* şi *împreună* cu expresia, elaborarea ei fiind un proces integrator, concomitent şi organic, şi nu unul fragmentat, paralel, în faze succesive. Terminologia stănesciană: *nod* (stare, act, trăire) trecut apoi în *semn*, e cel puţin derutantă, amintind dihotomia tradiţională *conţinut-formă*, depăşită astăzi. Expresia poetică se naşte simultan cu *trăirea*, la incandescenţa acesteia (adică a *actului*, a *stării* poetice).

Dar să ne menţinem în planul gândirii şi terminologiei stănesciene şi să ne referim, mai îndeaproape, la poezia *Întrebări*.

a. Care să fie, oare, *nucleul de sens* (*nodul*), cu alte cuvinte, *starea* poetică trăită de emitent, la un moment dat al existenţei sale, stare ireductibilă la un semnificant raţional?

Este foarte greu de intuit această *trăire*. Detectarea sa e funcţie a unei *comprehensiuni empatice*, de care nu întotdeauna suntem capabili. Intră, aici, în joc, o anume *competenţă* şi o anume *performanţă* în planul receptivităţii literar-artistice a subiecţilor receptori. Apoi, o dată *trăită* de cititor, *starea* poetică iniţială a poetului este tot atât de greu de formulat într-un semnificant raţional. Dacă *nodul* liric al emitentului „moare" (într-un fel), pe măsură ce devine *semn*, acelaşi lucru se întâmplă şi cu *trăirea* actului poetic de către receptor, atunci când se încumetă să o codifice într-un semnificant raţional (denotativ). Avem aici, de fapt, drama cunoaşterii şi comunicării poetice.

Să încercăm totuşi a răspunde la întrebarea pusă în alineatul precedent, asumându-ne riscul inevitabil al aproximaţiilor oricărei tentative de discursivizare a substanţei lirice, în limbajul denotativ al demersului critic-interpretativ.

Se pare că *nodul*, actul trăit de poet şi aflat pe muchia cuvintelor, care se străduiesc să devină *text*, ar fi o stare de incandescenţă emoţional-reflexivă declanşată, la un moment dat, de persistenţa în a descoperi *identitatea* de sine a fiinţei, *locul* şi *motivaţia* fiinţării, *stare* pusă sub semnul unei neliniştite curiozităţi ontologice, întreţinută de avalanşa de întrebări adresate „în vânt" (ca să folosim o expresie a lui Emil Cioran), privind *Timpul*, ca problemă filosofică fundamentală a existenţei. Această *trăire* e încărcată de o dramatică tensiune, care creşte pe măsură ce interogaţiile se multiplică şi se reiterează, pentru a culmina cu dureroasa constatare că fiinţăm fără să ştim „cine suntem", „de ce suntem", limitaţi într-o temporalitate obiectivă măsurabilă, luând doar cunoştinţă de bătaia „ceasurilor înscrisă pe cadrane...".

b. Dar care sunt „înţelesurile" dobândite prin actul discursiv al poetului (emitentului liric) şi identificabile *după discurs*, adică sensurile de pe cealaltă parte a muchiei cuvântului (cea devenită *text*). Şi la această întrebare e destul de greu de răspuns. În situaţia dată, *comprehensiunii empatice* trebuie să i se asocieze *orizontul aperceptiv al decodificatorului*, orizont în care *cultura* şi *capacitatea sa asociativă* joacă un rol esenţial. Încercăm să răspundem şi la această întrebare, tot cu riscul unor aproximaţii, adică al unor interpretări relative, pentru că poartă, fatalmente, marca unei subiectivităţi.

Textul *Întrebărilor* stănesciene ar sugera o *sistematologie* (sau tipologie) *poetică* a *Timpului*, tentată din diverse perspective: filosofică, mitică, religioasă, cosmologică, psihologică, biologică, relevând largul orizont cultural al poetului şi talentul metamorfozării lui în fenomen poetic. Interogaţiile sale ţâşnesc din cunoaşterea

Scanned with OKEN Scanner

gândirii filosofice din mai toate timpurile şi locurile, a unor mituri fundamentale şi, nu în ultimul rând, a performanţelor ştiinţelor moderne (astrofizică, biologie etc.). Aceste interogaţii ţintesc, frontal, toate laturile problemei *Timpului* (existenţa, identitatea polimorfă a lui, viteza, relaţia cu alte aspecte ale existenţei) şi, cu fiecare din ele, simţim neliniştea pricinuită de febrilitatea procesului *gnozei* de care eul liric este dominat. O parte din întrebări se reiau, în forme relativ diferite, sugerând, prin recurenţa lor, dimensiunea obsesivă a problematicii cunoaşterii.

Spre exemplu, întrebarea paradoxală: „Timpul este fără să fie?" ne duce cu gândul la perspectiva mitofilosofică potrivit căreia *Timpul* ar fi o *Absenţă*. În mitologia vedică, se spune că zeul *Vishnu* ar fi dormit, iniţial, înainte de începutul lumii, pe o *cobră* încolăcită (*Ananta*), care ar semnifica *absenţa timpului* (cu alte cuvinte, *nefiinţa precosmogonică* – Nirvana buddhistă). Trezirea zeului ar fi creat noţiunea de *timp real*. Într-un alt mit vechi indian, *Brahma* ar fi dat primul impuls de rotire Universului, urnind *timpul*. Absenţa timpului, despre care vorbesc mitologiile, ar simboliza *timpul inert*. Zeul iranian *Zurvan* e cel care ar fi dat naştere dualităţii *Bine* (Ormuzd) – *Rău* (Ahrimah), urnind timpul. O variantă a noţiunii mitice de *absenţă a timpului*, prin suprapunerea *timpului mitic*, este întâlnită în filosofia şi practicile *Yoga*, care urmăresc *anihilarea timpului*, prin suprapunerea *timpului mitic* (etern, sacru, imuabil) şi a *timpului omenesc* (profan, mobil). În acest sens, sugestivă este o altă întrebare stănesciană: „Există timp acolo unde nu este nimic altceva?".

Întrebarea „Timpul este însuşi Dumnezeu?", reluată identic în alt vers, sugerează prezumţia *Timpului demiurg*, postulată de geneza biblică, potrivit căreia la început a fost *cuvântul* (logosul divin), din care au purces toate: *timp*, *spaţiu*, *denumire*. Ideea *Timpului Demiurg* (Dumnezeu) este implicată şi în alte poezii ale lui Nichita Stănescu, ca, spre exemplu, în *Plus unu mai puţin* (din *Măreţia frigului*), de unde citãm: „Spune-mi, poate că tu, secundă, tu/poate că tu eşti dumnezeu/şi nu vrei să-mi spui că tu eşti/din dispreţ pentru mine că nu ştiu/nu ştiu/când ai trecut".

Alte întrebări sugerează ideea *Timpului mister*: „Timpul este tot ceea ce nu înţelegem?" sau „Timpul este tot ceea ce nu suntem noi?", adică o dimensiune metafizică, depăşind capacitatea noastră de înţelegere şi, de aceea, obsedantă şi generatoare de nelinişti.

Dar interogaţia cea mai plină de moderne sugestii, cu care începe, de altfel, poezia lui Nichita Stănescu, este: „Trăim un prezent pur?". Ea ne transpune în planul teoriilor cosmologiei moderne şi ale fizicii relativiste (Einstein, Minkowski, Böhm), care vorbesc despre un *Timp înţeles ca un prezent continuu*. Ştiinţa modernă, filosofia ce decurge din ea nu mai consideră *Timpul* şi *Spaţiul* ca dimensiuni separate, ci ca realităţi aflate într-o strânsă conexiune. De aceea ea vorbeşte despre un *continuum spaţio-temporal*, multidimensional, în care fenomenele au loc în toate aceste dimensiuni şi se petrec instantaneu, fără *înainte* şi *după* sau sus şi jos, dreapta şi stânga. Observaţiile astronomice susţin ipotezele şi teoriile după care, în spaţiul continuu cvadridimensional al geometriei Minkowski, unele aspecte cauzale pledează pentru *legătura temporală dintre trecut şi viitor*. Acţiunea prin timp se realizează nu numai cu viteza finită a luminii, ci şi *instantaneu*, cu *viteze tinzând spre infinit*. Deci *acţiunea instantanee la distanţă există în natură*. Observaţiile asupra unor formaţii stelare atestă ideea că *în prezent* pot fi sesizate momentele succesive ale unor evenimente care au avut loc în trecut sau se vor produce în viitor. Eminescu spunea, în *Glossă*, că „în prezent le-avem pe toate". David Böhm, pentru a accesibiliza ideea temporalităţii instantanee, introduce noţiunile de *ordine înfăşurată* şi de *ordine desfăşurată* şi ideea că numai prin *desfăşurarea* ordinii *înfăşurate* aceasta poate fi

Scanned with OKEN Scanner

percepută ca lume a realului jalonat de Timp şi Spaţiu. Toate înfăşurările sunt prezente în acelaşi timp, numai percepţia noastră este succesivă şi proiectată într-un spaţiu. *Prezentul* nu este decât un *viitor* care devine *trecut* păstrat în memorie. Böhm spune că întreaga noastră durată sau temporalitate ne apare închisă într-un moment, dacă aplicăm ideea de *hologramă*, în virtutea căreia orice parte conţine totalitatea. Lumea noastră reală, ca ordine desfăşurată, conchide Böhm, este prezentă într-un singur punct şi într-o singură clipă din ordinea înfăşurată, ceea ce şi Nichita Stănescu sugerează, printr-o interogaţie retorică: „Trăim un prezent pur?". El avea intuiţia Timpului relativ, pe urmele demersurilor einsteiniene sugerând-o tot interogativ-retoric: „Timpul are viteză?"; „Timpul are viteze inegale?". De asemenea, intuiţia conexiunii Spaţiu-Timp, exprimată prin interogaţiile: „Timpul este legat de lucruri?"; „Timpul este legat de cuvinte?"; „Gândurile sunt timp?"; „Sunetele, mirosurile,/ pipăitul, gustul, vederea/sunt chipuri ale timpului?". Apoi, intuiţia *Timpului istoric*: „Istoria este timp?", a *Timpului biologic*: „Inima mea bate în timp?"; a *Timpului psihologic*: „A trăi, înseamnă timp?", „A fi, înseamnă timp?".

O altă interogaţie stănesciană, „Timpul există în sine –/sau este un martor fix?", sugerează prezumţia unui *Timp categorial*, în sens kantian, existând în sine şi pentru sine, imposibil de identificat, ca şi adevărul absolut („lucrul în sine"), dar şi ideea *Timpului martor*, care ar monitoriza existenţa fenomenologică.

În *Artă şi ştiinţă*, Solomon Marcus afirmă, invocând versurile „înaintând/împotriva timpului curgând" (din *Laus Ptolemaei*), că în poezia lui Nichita Stănescu *timpul* e „cel al amintirii", care subminează *timpul cronologic*, oprind creşterea entropiei. *Timpul subiectiv* al amintirii este mai scurt atunci când se parcurg evenimente mai importante, mai bogate, iar plictiseala încetineşte scurgerea timpului subiectiv. E, de fapt, vorba despre relativitatea timpului, despre dependenţa lui de materie şi mişcare, idee sugerată şi de o parte din sarabanda interogaţiilor din poezia *Întrebări*. Timpul, echivala cu memoria, răscoleşte, recurent, generaţiile anterioare, constată Solomon Marcus, citând poezia *Cosmogonia sau cântec de leagăn*, dar această viziune se proiectează şi asupra cuvintelor (ca în *Împotriva cuvintelor*, III: „Prima literă a oricărui cuvânt/se află-n trecut, –/ultima literă, de asemeni,/Numai trupul cuvântului/ e în prezent"). Această viziune asupra *Timpului ca prezent pur* este sugerată, cum s-a văzut, şi în poezia *Întrebări*, fiind complementară, poetic, cu o cuprindere *holistică* a realităţii, cum o sugerează interogaţiile: „Timpul este vorbire?", „Timpul este legat de cuvinte?".

c. În fine, la întrebarea: „Cum se produce *înnodarea* cuvintelor cu sensul *trăit*?", am răspunde: într-un text despovărat de elemente figurative tradiţionale, care apărea ca o suită de interogaţii concise şi alert desfăşurate, cuprinzând spre final o splendidă metaforă, îmbibată de o înfrigurată şi gravă emoţie, expresie a conştientizării *limitării* existenţei noastre în dimensiunile *Timpului relativ*: „Ceasurile sunt bisericile noastre/ de mână sau de buzunar,/de perete.../Ne rugăm luând cunoştinţă/de bătaia lor înscrisă pe cadrane.../Cine suntem?/Unde suntem?/De ce suntem?".

Poezia implică un lirism reflexiv, o *stare* tensionată de conştientizare a lipsei de identitate şi de motivaţie a existenţei noastre, de imposibilitate a găsirii unor răspunsuri la întrebări fundamentale privind locul şi rostul nostru în lume. Starea poetică implicată este, spuneam, limpede exprimată, cu maximă economie de elemente figurative, cumulul de interogaţii fiind procedeul retoric aproape exclusiv folosit, care are ca efect alertarea conştiinţei receptoare faţă de necunoscutele existenţei sale în lume.

Scanned with OKEN Scanner

MARIN SORESCU

Intertextualitate şi spirit ludic în *Viziunea vizuinii*

1. În preambulul rândurilor puse sub textul menţionat, se impun câteva precizări de ordin teoretic cu privire la unele noţiuni de largă folosinţă în teoria şi critica literară din ultima vreme, precum acelea de *text*, *context*, *intertextualitate*. Nu vom intra în hăţişurile destul de complicate ale controverselor legate de definirea acestor concepte. Cei interesaţi să le aprofundeze au la dispoziţie o întinsă bibliografie străină şi autohtonă. Intenţia noastră este de a reţine, pe scurt, esenţa noţiunilor amintite, pentru a înţelege funcţionalitatea lor practică, de instrumente operaţionale, în procesul lecturii operelor literare.

Din perspectiva pragmaticii comunicării verbale, *textul* e înţeles ca parte a unui *proces comunicativ*. El îndeplineşte o *funcţie*, traduce o *intenţie*, urmăreşte un *efect*, implică anumite *presupoziţii* şi se instituie într-o *situaţie de comunicare* specifică. În tratatele de teorie literară relativ recente (spre exemplu, lucrarea lui Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Minerva, 1988 şi Polirom, 1998), se fac referiri la definiţia lui R. de Beaugrande şi W. Dressler, ca fiind una din cele mai pertinente, privită din unghiul teoriei comunicării verbale. În viziunea teoreticienilor citaţi, *textul* e o *ocurenţă* (apariţie) comunicativă, care satisface următoarele standarde de textualitate: *coeziunea* (ceea ce înseamnă că ţesătura textului trimite la un sens global, unificator); *coerenţa* (adică faptul că părţile lui componente se află într-o relaţie stringentă); *intenţionalitatea* (cu alte cuvinte, modul în care emiţătorul doreşte să fie înţeles, receptat ceea ce comunică); *acceptabilitatea* (altfel spus, setul de convenţii acceptate la un moment dat de către vorbitorii unei limbi, convenţii care asigură acordul socio-comunicativ); *informativitatea* (exigenţa de a transmite, efectiv, ceva, o informaţie); *situaţionalitatea* (cerinţa ca textul să se afle în relaţie cu contextul socio-cultural şi situaţia de comunicare); *intertextualitatea* (ceea ce se referă la relaţia de coprezenţă între două sau mai multe texte, la asimilarea de mai multe texte provenite din fondul cultural – scriptural – al omenirii). În cartea citată, Paul Cornea distinge trei modalităţi de textualizare, corespunzătoare celor trei modalităţi de exprimare: *factuală*, întâlnită în *textele referenţiale* (TR), în care obiectul comunicării e realitatea convenţională şi se foloseşte un limbaj denotativ, univoc; *ficţională*, corespunzând *textelor trans-* şi *pseudoreferenţiale* (TPR), în care obiectul e o construcţie imaginară, folosindu-se un limbaj simbolic; şi *ludică*, prezentă în *textele autoreferenţiale* (TAR), care nu trimit la nici o exterioritate, sunt narcisice, obiect şi scop în acelaşi timp, etalând o violare a lexicului şi a sintaxei. Anticipând, vom spune că textul lui Marin Sorescu, intitulat *Viziunea vizuinii*, satisface, integral, trăsăturile

textelor *trans-* şi *pseudoreferenţiale*, dar implică şi atribute ale textelor *autoreferenţiale*, care corespund modalităţii ludice de exprimare.

Noţiunea de *context*, prezentă în orice discuţie privind procesul comunicării, este şi ea definită din diverse puncte de vedere. Din perspectivă strict lingvistică, prin context se înţelege atât *situaţia* de comunicare, cât şi *interlocutorul* (ca statut şi rol), *cunoştinţele factuale*, *varianta stilistică*. *Contextul lingvistic* implică mai multe tipuri: contextul verbal al unei expresii (altfel spus, *contextul enunţului*); contextul extraverbal al expresiei verbale (ceea ce se mai numeşte şi *contextul enunţării*) şi contextul extralingvistic al limbii naturale (cu alte cuvinte, *contextul global al limbii*). Din punct de vedere *extralingvistic*, noţiunea de *context* semnifică „sistemul de referinţe, implicite (nedezvăluite ori neconştientizate) sau explicite (manifestate prin aserţiuni ori indicaţii specifice), de care cititorul se serveşte spre a construi sens ori/şi a evalua opera (textul). Poate fi imaginat ca un câmp intermediar, aflat între cititor şi text, care modulează orientarea şi stilul receptării individuale" (Paul Cornea, *op. cit.*, ed. I, p. 107). Teoreticienii fac distincţie între *contextul primar* (totalitatea *convenţiilor, conotaţiilor*, *cunoştinţelor* care conturează raporturile cititorilor cu literatura, la un anumit moment) şi *contextul secundar* (care constă în sistemul de referinţe voluntar adoptat de cititori şi care stă la baza strategiilor interpretative). La rândul lor, contextele secundare sunt de mai multe feluri: *contextul originar* (e spaţiul genezei textului, al circumstanţelor elaborării: tradiţie literară, biografie etc.); *contextul subiectiv* (e spaţiul instituirii subiectului (cititorului) ca instanţă receptoare, valorizatoare); *contextul transtextual* (sau intertextual), care însumează punerea în relaţie a unui text (operă) cu cele din care derivă (prin imitaţie, influenţă, parodie etc.) sau cu care prezintă afinităţi; *contextul analitic*, cel care constă în circumscrierea lecturii într-o perspectivă de interpretare (lingvistică, mitică, psihanalitică, sociologică etc.). Pentru detalieri teoretice privind aceste noţiuni, deosebit de utilă este mai sus-citata carte a profesorului Paul Cornea. În prezenta noastră încercare, nuanţările referitoare la tipurile de contexte ne vor sluji ca instrumente de investigare a specificităţii artistice a uneia din creaţiile „derutante" ale lui Marin Sorescu.

În legătură cu conceptul de *intertextualitate* – cum am văzut, unul din cele şapte standarde de textualizare, după R. de Beaugrande şi W. Dressler – teoria asupra lui se prefigurează prin observaţiile unor teoreticieni precum M. Bahtin, G. Genette, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva, referitoare la *dialog* în contextul discursului literar, în special cel narativ. (Explicitarea şi sistematizarea observaţiilor teoretice privind *dialogismul* ca funcţionalitate a tuturor genurilor literare se pot găsi şi în cartea Sorinei Bălănescu, *Simple propoziţii. Încercări de poetică*, Editura Universităţii „Al.I. Cuza", Iaşi, 1994.) În esenţă, după M. Bahtin (vezi *Probleme de literatură şi estetică*, Univers, Bucureşti, 1982), „cuvântul limbajului este un cuvânt pe jumătate străin. El devine «propriu» în momentul când vorbitorul îl populează cu intenţia sa, cu accentul său, când îşi însuşeşte cuvântul şi îl antrenează în aspiraţia sa semantică şi agresivă" (*op. cit.*, p. 149). E de înţeles că un scriitor se foloseşte de cuvinte, expresii, enunţuri, fragmente mai ample de texte aparţinând fondului cultural al omenirii, asimilându-le, în conformitate cu o intenţie de comunicare, cu accentul său personal, într-o situaţie de comunicare dată, astfel încât discursul (textul) realizat de el apare ca o asimilare de texte, purtând atitudini, accente şi intuiţii proprii, limbajul său devenind astfel „o opinie plurilingvă".

Se consideră că fără textele teoretice ale lui Bahtin, teoria telquelistă despre conceptul de intertextualitate ar fi întârziat să apară. Julia Kristeva vorbeşte despre

Scanned with OKEN Scanner

intertextualitate ca despre un mod în care *textul* este orientat spre corpusul literar anterior sau sincronic. Textul, spune Kristeva, este o *încrucişare de cuvinte* (texte) unde se citeşte un alt text (cuvânt); „orice text se construieşte ca mozaic de citate, orice text este absorbţie şi transformare a unui alt text" (*Sémiotike. Recherche pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, 1969, p. 146). Kristeva înlocuieşte termenul bahtian de *intersubiectivitate* (dialogism) cu acela de *intertextualitate* (schimb de texte). Ea propune, totodată, şi un alt termen, *ideologemul*, definit ca funcţie intertextuală, care se întinde pe întregul parcurs al textului, conferindu-i coordonate istorice, sociale, filosofice, estetice etc. Prin urmare, *ideologemul* reprezintă un mod particular de „a citi" epoca, de a se implica sau distanţa de aceasta, atât timp cât el e o funcţie a modului în care se intersectează într-un text diversele secvenţe din alte spaţii textuale pe care le asimilează.

2. Un bun exemplu pentru a ilustra conceptele menţionate anterior şi funcţionalitatea lor „poietică" îl oferă scriitorul Marin Sorescu, prin amuzanta sa operă *Viziunea vizuinii* (apărută în 1982, la Editura Albatros). Autorul îşi subintitulează cartea „Roman într-o doară"*, cu următoarea notă inserată în subsolul paginii:

* În două părţi (*Partea întâi* şi *Partea a doua*) cu un număr suficient de capitole, fiecare având un moto întâmplător, şi cu două volume de versuri inedite, în afară de text, intitulate *Ţoiuri* şi *Ventuze* (Vol. I, *Ţoiuri*, şi Vol. II, *Ventuze*). La care se adaugă un Indice şi Cuprinsul.

Suntem astfel, de la început, avertizaţi, prin indicii textuali din corpusul terminologic al organizării scripturale tradiţionale („roman", „Partea întâi", „Partea a doua", „capitole", „moto", „Indice alfabetic", „Cuprins"), că ne aflăm în faţa unei specii literare (roman) scrise „într-o doară", adică sub impulsurile ludice ale unei activităţi-divertisment. Acesta ar fi sensul denotativ al expresiei. Sensul conotativ este mai complex, implicând în spectrul său semnificaţii diverse, mergând de la glumă inocentă, până la şarja pamfletului. Deci, încă din subtitlu, cititorul este prevenit asupra *intenţionalităţii* autorului, adică asupra modului în care emiţătorul textului doreşte să fie înţeles. Aşteptările cititorului sunt, în acest fel, orientate spre o lectură-divertisment, expurgată, pe cât posibil, de alte exigenţe. Dar, parcurgând în întregime textul, cititorul constată că menţionata precizare subtitulară e o „înşelătorie" scriitoricească, mai exact, un truc formal pentru a masca intenţionalitatea ironico-parodică a „romanului", care începe să se prefigureze cu precizarea dintr-o altă notă:

> Toate transformările eroilor noştri în eroi pozitivi şi iar în negativi, ca imediat să se facă saltul în pozitivi, şi la urmă... înapoi şi iar înainte... şi tot aşa; precum şi transformările animalelor în oameni şi-a oamenilor în animale, plante şi, mai rar, în flori – au fost observate de autor, alternativ, la microscop şi la telescop, într-o cameră obscură şi sub cerul liber.
>
> Din păcate, fără martori.
>
> Desenele, vignetele şi petele de cerneală aparţin autorului, ca şi unele personaje desenate, respectiv dulăii Codin şi Mozoc, cărora le aduc mulţumirile (mângâierile) mele şi pe această cale.

Devine acum clar că „romanul într-o doară" *Viziunea vizuinii* este o *parabolă*, dar nu una obişnuită, ca atâtea altele oferite de istoria literară, ci una *parodică*. Fiind o parodie a genului parabolic, textul lui Marin Sorescu este, în acelaşi timp, nu numai o delectabilă parodiere a modului de a scrie literatură (tradiţională, modernă sau postmodernă), dar şi o la fel de plăcută parodiere a unor moravuri, atitudini şi comportamente social-politice, culturale, care, în pofida unor posibilităţi lesne de

Scanned with OKEN Scanner

localizat spaţio-temporal, se ridică la valoarea unor semnificaţii general-umane. *Stilul parodic* de textualizare în *Viziunea vizuinii* este un mod original de „a citi" epoca, adică, în terminologie intertextualistă, *un ideologem*. „Lectura" ironico-parodică soresciană are ca obiect diformităţi ale unei societăţi şi culturi totalitare şi ale unui *limbaj* care nu mai este în stare să exprime decât vidul existenţial. Iar discursul narativ în care autorul îşi exprimă modul său original de „a citi" epoca pune la contribuţie, cu o vervă asociativă uimitoare, toate subdiviziunile „transcendenţei textuale", *transtextualităţii* (cu terminologia utilizată de Gérard Genette, în *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, 1982): *paratextualitate*, *intertextualitate propriu-zisă*, *metatextualitate*, *hipertextualitate*, *arhitextualitate*, *contextualitate*.

Intenţionalitatea parodică a acestui „roman într-o doară" este excepţional marcată de toate procedeele enumerate, cu deosebite efecte sensibilizatoare în procesul receptării. Integrate, osmotic, în plasma unui discurs narativ unitar şi original, asemenea procedee conturează *nivelul artisticităţii* textului în ansamblu, cu alte cuvinte, planul „poieticităţii" lui, al tehnicii literare.

Cum spuneam, scriitorul îşi previne, încă din titlu, cititorul că se află în faţa unei creaţii literare cu un statut aparte, neîntâlnit încă în taxinomiile literare cunoscute, şi anume, în faţa unui roman „într-o doară". Indicaţia de sub titlu („într-o doară"), ca şi *avertismentul* tipărit pe versoul al paginii de titlu, implicând aluzii străvezii la aşa-zisul „realism socialist", cu eroi pozitivi şi negativi, cu transformările mecanice ale eroilor „observate de autor, alternativ, la microscop şi la telescop", incită interesul cititorului prin ceea ce teoreticienii literari numesc *arhitextualitate* (relaţia de apartenenţă taxinomică, de gen, implicit de viziune, de curent şi de tehnică literară). Deducem, în subtextul acestui „avertisment", o zeflemea orientată spre ravagiile produse de absolutismul spiritului dogmatic în plan literar-artistic.

În „romanul" lui Sorescu, se întâlnesc multe *note infrapaginale*, multe *ilustraţii* (desene), realizate de autorul însuşi, într-un stil caricatural, ce dovedesc variatele resurse artistice ale talentului său, apoi *indice alfabetice de nume* întâlnite în naraţiune, redactate în stil parodic, cu irezistibile efecte comice, ironice, umoristico-satirice, toate acestea fiind procedee cuprinse în ceea ce se numeşte *paratextualitate* (marcând relaţia textului cu titlul, prefaţa, notele marginale şi infrapaginale etc.).

Dintre multele exemple ce se pot da în legătură cu *paratextualitatea*, ne oprim la desenele reprezentând o figură feminină, apoi un *Balaur cu şapte capete (un cap şi o coadă)* şi *Nota autorului, combinată cu acatistul păgubaşului*, din preambulul primului „volum" de versuri, intitulat *Ţoiuri* (pp. 92-93). În nota de subsol, marcată de un asterisc, autorul consemnează un amuzant text străbătut de ironie şi autoironie, care aminteşte de tehnica insolită a lui Urmuz:

> A nu se citi *Tuiuri*. Primul volum din *Ţoiuri şi Ventuze*, despre care cititorul ştie din subtitlul romanului nostru (vezi cartea pe care o ai în mână: *Viziunea vizuinei*, „roman într-o doară etc."). Ivite ca din senin, aceste versuri, înrudite cu mana cerească, pun o frână lirică unui roman atât de avântat, cu scopul de a-l da peste cap şi a-l determina să se transforme. Cine va sări vreun vers, o strofă sau chiar – ferească Dumnezeu – o poezie întreagă să n-aibă pretenţia că ne-a înţeles. Şi pedeapsa pe lumea cealaltă (lumea cealaltă este tot asta, privită din partea cealaltă, nu există decât cuvântul „cealaltă", lumea fiind una ca şi lunea) va fi aceasta: ne va transcrie versul, strofa sau poezia, împreună cu întreaga operă, de câte 7.125 (de la facerea lumii), fără a primi drepturi de autor. Şi, pierzând vechimea de cititor, nu va mai beneficia nici de pensie conf. paragrafului 13 şi fărădelegii săvârşite, ridicându-i-se totodată părul măciucă în cap şi permisul.

Scanned with OKEN Scanner

Descoperim deci o joacă frenetică de cuvinte, nu chiar „nevinovată", cum s-ar părea la prima vedere. Datorită faptului că desenele şi textul din subsolul paginilor sunt însoţite şi de un *motto*, din Jorge Luis Borges, alcătuind, în ansamblu, un *colaj*, exemplul poate ilustra şi acel caz de intertextualitate numit *arhitextualitate*.

Iată acum câteva prezentări de personaje din „Indicele alfabetic – în ordinea (analfabetică) a intrării în vizuină" :

– *Ursu*, Ursul, Domnul Urs – din lat. *ursus* (vezi dicţionarul ursului), animal omnivor, când e animal, şi, pe o treaptă mai sus, om de litere şi inginer silvic, şeful Ocolului Pământului nr. 1, posesor de vizuină, apartament şi cenaclist. Fiinţă imposibilă, cu aptitudini spre domesticire (cf. caracterizării paznicului de la Zoo), individ suspect, cu antecedente, greu de ţinut în frâu şi uşor de dus de laţ (Pp. 5, 7, 15 ş.a.m.d.).

Acum, prezentarea „concubinei" Ursului :

– *Vulpea*, alias d-ra Vulpe, alias Anişoara Iordăchescu, din lat. *vulpes* (Vezi Dicţ. ed. citată). Se evidenţiază prin coada stufoasă şi blana-i de vulpe. Talent dramatic şi aptitudini pentru roluri de ingenuă în diverse spaţii (pădurea în curs de defrişare, pe marginea prăpastiei, în nămol) şi în diverse condiţii economice. Inflamabilă şi roşcovană, însărcinată de sus (Pp.).

Alt personaj :

– *Iepurele*, Iepurilă, Fără-cap şi Fără-Coadă sau, prescurtat, F2 C2 – din lat. *leporem* şi din burul – indescifrabil, în urma unor săpături recente la Buridava. Greu de prins, greu de ţinut, dar, odată ce-ai legat prietenie cu el, e pe viaţă (fiindcă trăieşte puţin). Neajutorat, poet al fugii şi-al spaţiilor verzi, cât vezi, verzi sau nearate. Mai are şi alte calităţi (Pp.).

Încă unul :

– *Lupul*, cumătrul lup, Bătrânul Lup de Mare, din lat. *mare* (marea = *mare*). Simbol al unor vechi popoare indoeuropene, citat de Homer, vezi-l pe steaguri, tuiuri traco-dacice, fundează Roma – prin nevastă-sa, lupoaica cea miloasă – azi pe cale de dispariţie din cauza cruzimii oamenilor şi a unor prejudecăţi vânătoreşti. Figură impresionantă a literaturii noastre – vreau să spun a acestei cărţi – hăituit în strofe strâmbe şi nedrepte (Pp.).

Redactarea *Indicelui* e parodică, implicând, pe de o parte, aluzii descalificante vizând tipologii din sfera politicului, culturii, artei, ştiinţei şi comportamentului socio-uman. Scriitorul oferă, de fapt, în indicele operei, un fel de *cheie* pentru interpretare, dar o cheie tare ambiguă, mai bine zis, *multiguă*, lăsând nelimitat-liberă capacitatea asociativă şi imaginativă a cititorului în a stabili similitudini între ordinea fictivă a cărţii şi realitatea epocii. Pentru mulţi cititori, aluziile la o anumită configuraţie politică, socială şi culturală sunt relativ uşor de identificat, ceea ce şi explică de ce autorul a fost la un pas de a fi pedepsit, pentru o pretinsă participare la ridicola, dar şi grava înscenare cunoscută sub numele de „meditaţia transcendentală". Curios, şi nu prea, e faptul că, la data apariţiei, unii cronicari literari de prestigiu au trecut, uşurel, peste semnificaţiile din subtextul cărţii, calificând-o, printr-o oportunistă eschivă, ca de neînţeles, ciudată.

În legătură cu subtextul aluziv, învăluit într-o acidă ironie, vizând paranoia utopiilor totalitare, e de citat visul pe care Ursul l-a avut, în vizuina sa, adormit de drăgălăşeniile Vulpii. Ce a visat el ?

Cobora cu o frânghie, făcută din lapte, laptele de la trei vaci albe, împletit cu laptele de la trei vaci negre, deci o frânghie împletită în şase, vărgată (laptele vacilor albe era puţin mai întunecat la culoare) către o altă lume, să zicem mai bună şi mai dreaptă, mai dreaptă oricum, fiindcă funia era dreaptă şi el mergea drept în jos. Stâncă în dreapta, stâncă în

stânga, sus, cerul cu stelele şi cu vacile, jos, lumea cealaltă, mai dreaptă, mai bună, dar încă nevăzută de nimeni, şi el se tot lăsa pe vine şi la urmă iar îşi dezdoia genunchii, ca şi cum ar fi încercat să atingă fundul prăpastiei. Cobora în salturi. „Unde merg eu aşa, în salturi calitative?", se întrebă deodată, oprindu-se din coborâş, să-şi pună această întrebare, „şi de ce sunt singur pe lumea asta?" (...)

Şi merse aşa în jos până se plictisi. Şi de mers, şi de jos, şi de vis, căci piatră în dreapta, piatră în stânga, în sus, cerul cu stelele şi cu vacile, în jos, o lume mai dreaptă, mai bună, îi venea să se dea cu capul de pereţi şi chiar avea unde să-şi dea cu capul, căci în dreapta stâncă, în stânga stâncă, sus, cerul cu stelele şi cu vacile, jos, o lume mai dreaptă şi mai bună (...) şi când se plictisi de coborât, începu iar să urce, dar acum ce se vedea jos? Cerul, cu stelele şi cu vacile, şi ce se vedea sus? O lume mai dreaptă şi mai bună.

Avem, aici, un exemplu de *hipertextualitate*, de derivare a unui text (în cazul de faţă, relatarea unui vis) din alt text, prin *imitaţie*, modelul, *transformat* parodic, fiind limbajul plin de clişee verbale al discursurilor politice stereotipe despre utopia comunistă a „lumii mai drepte şi mai bune", unde ar curge numai lapte şi miere, dar care e imposibil de localizat (sus?, jos?) şi de atins. Procedeul intră însă într-o combinaţie de tehnici de relatare, pentru a configura, împreună, un text compozit, greu de definit ca formulă, pentru că implică şi elemente de alegorie, de parabolă, de pastişă, dar toate transfigurate parodic, cu o disponibilitate ludică impresionantă, care, o dată pornită, pare a nu se mai opri. Intuim, în subtextul relatării, o plăcere diabolică în demontarea şi montarea *à la maniere de* a unor mecanisme textuale saturate de formule verbale uzate, care nu mai spun nimic, luate în sine, dar care, în noile montaje realizate de scriitor, capătă viaţă, devin semnificante, purtătoare ale unui mod ironic de „a citi" o epocă.

Discursul poetic din *Viziunea vizuinii* se constituie ca un mozaic sclipitor de mostre de limbaj, venind din nenumărate surse şi registre expresive. El implică relaţia de coprezenţă între mai multe texte şi, adesea, prezenţa efectivă a unui anumit text în celălalt. Este cazul nenumăratelor *expresii idiomatice*, *zicători*, *proverbe* din vorbirea şi paremiologia populară, al *citatelor* din diverşi scriitori, reproduse aidoma, ca *motto*-uri, sau parodiate, apoi al nelipsitelor *aluzii*, prezente la tot pasul, aspecte care conturează *intertextualitatea propriu-zisă* a operei. E realmente dificil de selectat exemple pentru a ilustra aceste componente textuale, aflate într-o osmotică relaţie, pentru că, de la primul şi până la ultimul capitol al cărţii, pe fiecare pagină, ele se intersectează atât de organic, încât e aproape imposibil să le delimitezi, să le izolezi din întregul cu care fac corp comun. Reproducem, mai întâi, un fragment din: Cap. II: „Nu hibernaţi cu ochii deschişi":

Deci Martin căzu pe gânduri. Primul gând pe care căzu fu acesta: „Am ajuns să şi hibernăm".

Trebuie să precizăm că nu e vorba de hibernarea normală, cea de trei luni în timpul iernii, când se stă la gura sobei, după o expresie din bătrâni, când existau sobe şi acestea aveau gură (o gură cât o şură), ci de una suplimentară, pe deasupra, sau, cu o expresie mult utilizată azi în zăvoi, *avant la lettre*.

În acest exemplu, se observă cu uşurinţă coprezenţa unor expresii (*căzu pe gânduri*, *se stă la gura sobei*, *o gură cât o şură*, *avant la lettre*), într-o comunicare unitară, care le amalgamează, pentru a degaja un efect umoristic.

Cele mai frecvente *citate* (de natură livrescă) sunt fragmente de text imprimate ca *motto*-uri, subtitlurile de capitole, care au funcţia intertextuală de a sugera semnificaţia conotativă a celor relatate în cuprinsul capitolelor. Semnificaţia denotativă a

Scanned with OKEN Scanner

citatelor parvine, prin relatarea unor întâmplări alegorico-parodice, la valoarea unor conotaţii umoristice, care pun în criză conţinutul sapienţial iniţial sau, mai bine zis, îl desolemnizează, îl maculează, prin plasarea în contingentul banal, cenuşiu şi derizoriu, reprezentat de existenţa unor personaje-marionete. Multe *motto*-uri sunt: *texte redactate în stil de regulament de circulaţie rutieră*: Cap. XIV, Motto: „Înainte drum îngust (semn de circulaţie)"; de *inscripţii mortuare*: Cap. X, Motto: „Ştii ce somn adânc te prinde? Un somn de n-ai treabă. (Pe o cruce)"; de *propoziţii de manual*: Cap. V, Motto: „Câmpia e verde. «Verde» e un adjectiv. (Dintr-un manual de logică)"; de *instrucţiuni din regulamentele unor activităţi profesionale*: Cap. XXIII, Motto: „Casca de protecţie este absolut indispensabilă când lucrăm pe schele. (Dintr-un tratat de protecţia muncii)"; de *buletin meteorologic*: „O să plouă, că uite ce jos zboară pisicile. (Sindrom astenic pe fond romantic)" – bineînţeles, toate invenţii ale autorului. Altele sunt *ghicitori populare*, cu conţinut ambiguu („Tanţa manţa/Şade pe tănţoi bănţoi/Da' tănţoi bănţoi/Nu şade pe tanţa manţa.//Tititişcă plişcă/Se pune pe tititişcoi plişcoi/Dar titirişcoi pleşcoi/Nu se pune pe titirişcă plişcă./ /Stângă motângă/Duce pe stângoi motângoi/Dar stângoi motângoi/Nu duce pe stângă motângă". Ghicitoare: *Coţofana şi bivolul*); sau: „Strigă Dobra/Din Moldova/S-o păzească de găini/Că n-are frică de câini//M-a trimis doamna de sus/La cea de jos/ Să-i dea peşte fără os. (Ghicitoare: *Râma*)". Funcţionalitatea estetico-poetică a unor asemenea motto-uri constă în insolitarea discursului narativ şi în crearea efectului de surpriză, nu mai puţin de derută, în instanţa receptoare, pentru a rotunji, în final, un sentiment de bună-dispoziţie, reconfortant şi în planul reflexivităţii cititorului, dându-i acestuia o satisfacţie suficientă sieşi, ca în cazul oricărei opere care acoperă, pe deplin, exigenţele artei autentice.

În ce priveşte *comportamentul aluziv* al naratorului (fie el autorul sau, pe rând, năstruşnicele sale personaje – animaliere), acesta străbate, de la început până la sfârşit (sau „da fine al capo"; ca să folosim expresia parodică a scriitorului), întregul text, constituind nota stilistică fundamentală a cărţii. Aluziile ironice, uneori satirico-sarcastice, ale scriitorului vizează aspecte dintre cele mai diverse ale unei epoci dominate de dogmatism, conformism duplicitar, suspiciune şi teroare, de obsesii şi reflexe dezumanizante. Sunt supuse, rând pe rând, *jocului parodic aluziv* aspecte precum: utopia „lumii mai drepte şi mai bune"; bădărănia şi ignoranţa agresivă a „aparatnicilor", a ierarhiei roşii; condiţia morală mizerabilă a acesteia; moravurile şi/sau năravurile vieţii culturale, ale faunei cenaclurilor literare, obediente şi intolerante, reprezentând poeţi veleitari şi critici inepţi; diversele manii, întâlnite în câmpul unor investigaţii filosofice, ştiinţifice, filologice; clişeele limbajului de lemn ş.a. Să ilustrăm cu câteva exemple acest *joc parodic intertextual* cu finalitate aluziv-ludică.

Iată o *aluzie* la unele maniere de a face literatură:

> În ultima jumătate de an, am tot ţinut-o în triunghiul clasic: Ursul, Vulpea, Viţica, hai să ne întoarcem la eroii noştri (Ce bufniţă cântă acolo, că mă deranjează! Sau cucuvea?), la nişte eroi mai oropsiţi, care trăiesc în afara triunghiului, dar tot în pădure.

Acum, un fragment aluziv-ironic la adresa unor manii filologice, cu iz protocronist:

> Pe baltă plutea o broască ţestoasă şi una fără, iar Viezurele, ca să se ia cu vorba şi să se producă acel fenomen de Nirvana din care se zice c-ar fi trăind indienii, le atrase într-o discuţie lingvistică:
>
> – De ce lingvistică şi nu linguistică? orăcăi broasca fără, căreia îi plăcea să ia totul *ab initio*.

– Ab, de la... îşi clarifică sieşi o nelămurire Broasca Ţestoasă şi se dădu la fund, să se concentreze mai bine.

– Puturoasa asta trăieşte 800 de ani şi încă nu ştie latineşte, se confesă Viezurele. Acum 800 de ani, toţi vorbeau latineşte ca popa, în afară de elementele de substrat, care se înrudeau cu albaneza. Viezure, ghiuj, moş, cocoş, gard... bun!

– Iată ce ne-a mai rămas, spuse broscuţa, suindu-se pe un brusture ca pe un gard tracic. Pe Viezure îl frământa demult o problemă.

Iată şi o *aluzie* la maniile filosofarde:

Poate cel mai interesant era în gândul lui Bursucul, care avea oarecare cunoştinţe teoretice, şi privind, de pildă, o căcărează de iepure, trecu totul prin cosmogonia indiană, budistă, egipteană, spunând că aşa trebuie să fi fost şi soarele la început, nu mai mare decât o căcărează, dar scurgându-se timpul şi tot primind sugestii dintr-o parte şi din alta, îşi mărise nucleul şi ajunsese la faza incandescentă de azi. Să se stingă pentru câteva ore măcar soarele, să vedeţi atunci ce consum de electricitate, ce bâjbâială, câte qui-pro-quo-uri, aşa cum s-au conceput copiii ăia mulţi la New York, că a fost o pană de electricitate şi după nouă luni s-au născut atâţia copii, că au dărâmat toate statisticile.

Prin comentariul explicativ din ultima frază, care presupune un text statistic apărut, cândva, în presă, fără a fi numit sau citat, fragmentul este ilustrativ şi pentru ceea ce se numeşte *metatextualitate*. Un exemplu oarecum similar întâlnim în poezia *Nu cunosc*, din vol. *Ţoiuri*: „Nu cunosc un cer sub limbă,/O, deasupra cerul gurii!/ Cine cozile îşi plimbă/Cu păunii, p-alţii surii?//Agăţată taina moare/La trei palme de bemolii.../Unde dai şi ce răsare!/Mores tempora – o, molii!". Aparenţa aiurită a versurilor, implicând frânturi de expresii idiomatice, de exclamaţii livreşti celebre (O, tempora, o, mores!), nu e lipsită în subtext de semnificaţie.

Alteori, se obţin ilariante efecte prin interpolarea unui text anecdotic (banc) în enunţul narativ:

Vulpea se făcu mică lângă el.

Avea pielea fină, dar foarte fină, formată din celule clasa-ntâia, cum se gândi Pache, şi foarte nervoase şi sensibile, că oriunde puneai mâna, ea pretindea că o doare şi zicea „Au!".

Îi povesti gluma care-i venise în minte, cu ardeleanul care, în noaptea nunţii, la întrebările repetate ale mirelui că „te doare, Florico?", aceasta răspunsese, la fel de repetat, „Mă doare", ardeleanul se ridicase şi bătuse la vecin: „Bade Gheorghe, vino şi culcă-te cu nevastă-mea, că mie mi-e milă".

– Vai, delicios banc, spuse Ursula, deşi, în gândul ei, nu-l considera un spirit de salon, nu găsea aici cine ştie ce rafinament. – Şi mai departe?, întrebă ea. A venit ăla?

Pe întregul parcurs al discursului, se întâlnesc fraze explicative emise de narator, referitoare la atitudini, comportamente, gesturi ale insolitelor personaje, enunţuri care sugerează *relaţia de implicare*, de interferenţă a romanului cu câmpul socio-cultural de apartenenţă, constând din textualizarea unor opţiuni (sociale, politice, culturale), interese, obsesii caracteristice diverselor grupuri (ilustrate alegorico-parodic de personaje precum Ursul, Vulpea, Bursucul, Iepurele, Cocoşul şi celelalte), de asemenea, preconstructe tematice, de configuraţii semantice („topoi", „ideologeme" etc.), toate ţinând de ceea ce, cu un termen frecvent folosit, se numeşte *contextualitate*. Relaţia romanului cu un anumit câmp socio-cultural este lesne de identificat şi de datat, cu toate acestea, substanţa sa ideatică, estetico-poetică, nu devine caducă, o dată cu trecerea timpului, pentru că ea conţine aspecte general-umane, manifestate în forme databile, concretizate într-o anumită perioadă. Totalitarismul,

Scanned with OKEN Scanner

dogmatismul, parvenitismul, prostia, bădărănia, delaţiunea, compromisurile de orice fel şi toate păcatele personificate de fauna acestei cărţi sunt de când lumea şi vor dăinui, probabil, cât lumea. Iată de ce „romanul într-o doară" al lui Marin Sorescu poate interesa cititorul, indiferent de locul şi timpul vieţuirii sale, cu o condiţie: să dispună de un larg orizont cultural, de un fond aperceptiv care să-i înlesnească „actualizarea" virtualităţilor ideologice şi estetico-poetice ale textului. Să ne referim, iarăşi, la un exemplu:

> Trăia într-o cabană. (E vorba de Urs, personaj-şef al unui ocol silvic, a se citi „înalt dregător", „director" de instituţii mai mari sau mai mici, „însărcinaţi" cu felurite afaceri, n.n.). Era oarecum izolat de centru – de câte ori pronunţa cuvântul „centru", expresia feţei sale căpăta o anumită gravitate, ca şi cum ar fi spus „centrul pământului" – şi toate dispoziţiile le primea prin poştă. Şi aici ar fi fost o problemă – că întârziau dispoziţiile cu scrisori cu tot, din cauză că... vom pune întâi trei puncte... şi iar trei puncte, tovarăşul Fără-Cap-Şi-Fără-Coadă (vai, iar am ajuns la ăsta, săracul!), care era şi poştaş, dar şi responsabil cu conţinutul, întrucât, cum spunea el, „eu nu pot duce în cârcă material inflamabil, într-un loc ca pădurea, unde, la cea mai mică scânteie, orice frunză...".
>
> Aşa că deschidea pur şi simplu scrisorile şi le căuta de chibrituri.

Aspecte precum sindromul de supunere necondiţionată faţă de autoritatea tutelară, obsesia „filajului" instituţionalizat, camuflate de limbajul ceţos al parabolei, sunt realităţi nelegate de timp şi spaţiu, pe care oricând un cititor avizat le va putea descoperi, cu plăcerea dată de interpretarea oricărei vorbiri mai mult sau mai puţin criptice.

Modul ironico-parodic de „a citi" o epocă, dominată de un totalitarism neîmblânzit, ia înfăţişarea unui joc discursiv amuzant, în care, cum am văzut, dialogismul intertextual se răsfaţă, pe fiecare pagină a cărţii, cu incontestabile efecte sensibilizatoare în procesul lecturii. Pe lângă virtualităţile ideologice, ironice şi, adeseori, sarcastice ale discursului narativ, acesta are, evident, o funcţionalitate ludică bine conturată, care a derutat, în epocă, o bună parte a criticii literare. Frenezia ludică intertextuală soresciană era o modalitate de manifestare a unei disidenţe, poate mai eficientă decât altele, o disidenţă faţă de o ideologie instituţionalizată retardată, cu toate efectele ei dezastruoase, în plan politic, social, cultural, dar şi faţă de unele practici scripturale mai îndrăzneţe din câmpul literaturii. În ceea ce priveşte aceste din urmă aspecte, circumspecţia hâtră a scriitorului nu trebuie să ne mire, pentru că ea face parte din viziunea şi comportamentul său nonconformist, care străbat întreaga sa creaţie. Marin Sorescu a pus în criză, în diferite registre, lirice, epice şi dramatice, existenţa în general, toate modalităţile de expresie, cu stereotipiile lor. De un efect comic irezistibil sunt, de exemplu, în această privinţă, producţia poetică a Cocoşului, care, de pe o stinghie, recită *Să nu luăm avans de mizerie*, şi, mai ales, comentariile „cenacliştilor" patrupezi prilejuite de acest text. Oprit în încercarea de a-şi comenta propria creaţie, Cocoşul replică prompt:

> – Nu stau deloc, de măreţie a prezentului, de încredere în strămoşi şi în moaşe. Moaşele de la sate sunt tot mai bune, iar strămoşii sunt tot mai bine moşiţi. Iată ce am vrut să spun în această poezie neînţeleasă, pentru că poetul e, prin definiţie, un neînţeles.

Cocoşul-poet, care trăise necazul unei detenţii venite din senin, dă unele explicaţii auditorilor despre timpul când s-a petrecut nefericita întâmplare:

> – Demult, zise cocoşul, în vremea aia afurisită, când nu puteai să te plimbi ca acuma şi orice intenţie însemna un proces de intenţie, şi pentru orice proces de intenţie ţi se făcea proces, şi pentru orice proces ţi se dădea o detenţie, şi după detenţie, nici o atenţie.

Scanned with OKEN Scanner

Dincolo de aluziile la un anumit context socio-politic, de efect expresiv sunt aici rimele interioare, rezultat al *jocului de cuvinte*, aparent gratuit. Procedeul este des folosit în roman şi contribuie la conturarea notei de divertisment a operei. Uneori, scriitorul abuzează de acest procedeu, ca în poezia *Mi*, din volumul *Ţoiuri*: „Mi se-ntruna, mi se-ncotro/Mi te duce mi s-ar culce/Încotro căci eu nu potro/Să mai mă dezvăţ de dulce.//De dúlcele, de ulcele,/Dedulcite-n dulcigaie,/Pe-un picior de rai, de raie,/De raiale, de râiele.//Deraiere-n dedesupturi./Şi mai am dacă mă scuturi".

Deşi nu e lipsit cu totul de semnificaţie aluziv-ironică, textul aduce mai degrabă cu joaca infantilă a frământărilor de limbă pur-gratuite.

Scriitor modern prin excelenţă, a cărui operă conţine şi unele elemente de tehnică postmodernistă, Marin Sorescu nu se arată prea entuziasmat de teoriile şi experimentele privind *productivitatea textualistă*, pentru că nu s-ar putea explica, în alt fel, ironia sa la adresa acestui aspect. Dar sunt destule fragmente în *Viziunea vizuinii* unde scriitorul îşi elaborează textul „la vedere", în care se arată cum se produce enunţul, cum îşi caută naratorul cuvintele, expresiile cele mai potrivite, cum colaborează el cu personajele, cu cititorii. Să ne raportăm la câteva exemple: „Dacă situaţia aceasta, spune vulpea (n.n.), ţie ţi se pare că e plină de haz şi merită să-ţi prăpădeşti tinereţea pentru ea, atunci înseamnă că eu m-am tâmpit de-a binelea ori că mi-am pierdut simţul umorului. (De schimbat «tâmpit» cu «prostit».)"; „Aţi mai văzut dumneavoastră cocoş, nu zic ba. Dacă nu v-au căzut ochii pe acest cocoş, cocoşul nostru, nu v-aţi ales cu mare lucru. Era un cocoş... sau, mai bine, să zicem *este* (pentru că mai trăieşte şi azi, dacă nu l-o fi mâncat Vulpea, sau poate dumneavoastră, iubiţi cititori, ori poate, Doamne fereşte chiar eu, autorul, din greşeală), frumos din cale-afară, falnic precum o fanfară şi la fel de sonor"; sau: „ – Ursul, demult de tot, l-am lăsat cu Vulpea... Parcă topica nu este prea bună, mai bine spus: «Pe Urs l-am lăsat demult de tot cu Vulpea» sau «Demult de tot, l-am lăsat cu Vulpea pe Urs». Aici nu-mi place «Vulpea pe Urs». «Cam de mult l-am lăsat noi»... nu, «Cam de mult i-am lăsat noi pe Urs şi pe Vulpe...», acum fiecare are ceva pe el. Grele probleme mai ridică şi stilistica, mai ales prin luna a V-a (prin ce?)".

Şi exemplele pot continua. Ne oprim, subliniind încă o dată că scriitorul foloseşte procedeul cu intenţionalitate vădit ironică.

Amprenta ludică a discursului poetic din *Viziunea vizuinii* este un semn cu semnificaţii multiple, este „o joacă" amuzantă cu serioase înţelesuri existenţiale, este un semnificant complex, realizat printr-o impresionantă dexteritate intertextuală (şi/sau intertextualist-postmodernistă), care trimite la un mod ironico-parodic de a citi o anume perioadă istorică.

Unii critici au surprins, corect, credem noi, aspectele postmoderniste ale creaţiei lui Marin Sorescu. Printre acestea, sunt de reţinut: o anumită poză sau retorică postavangardistă, ţinuta hermeneutică (pretabilă la interpretări multiple şi de adâncime) a scrierilor sale, filosofia de „Cănuţă – om sucit" (cum se exprimă Monica Spiridon), care torsionează orice lucru până la a deveni opusul său, deschiderea implicită spre paradoxal.

Lectura romanului *Viziunea vizuinii* îndreptăţeşte consemnarea şi a altor aspecte caracteristice pentru ceea ce se numeşte postmodernism. În afara notelor de parodie şi *spirit ludic*, asupra cărora am insistat în prezenta noastră interpretare, romanul în

Scanned with OKEN Scanner

discuţie are şi alte afinităţi cu postmodernismul. El propune *o epistemă nouă* şi o *sensibilitate nouă*, adaptată la bulversarea frontierelor dintre *raţiune* şi *fantezie*, care pune în cauză noţiunea de *reprezentare*; apoi *starea fragmentară* (titluri, motto-uri, poezii, naraţiuni scurte) *a discursului* literar, care e deschis jocului limbajului; în fine, instituie *o nouă relaţie între autor – text – cititor*, cititorul trebuind să stabilească *legătura* dintre fragmentele textului, după sugestiile montajului realizat de autor, textul devenind *„te(c)st"*, adică *obiect de testare* a performanţelor creatoare ale cititorului. În *La lilieci*, ironia, alături de epicul pur, limbajul denotativ, indică alte evidente procedee postmoderne.

Scanned with OKEN Scanner

CEZAR IVĂNESCU

Jeu d'amour
(*Maithuna*)
(*Melodie-a infinirii*)
(Fragment)

Căci la înviere, cei ce înviază nici nu se însoară, nici nu se mărită, ci sunt ca îngerii lui Dumnezeu, în cer.

(Matei, 22, 30)

!

! Soţia mea, Fecioara mea, eu te-am ales anume,
mantra cu care te invoc, Domnul şi-o ia de nume,
faţa pe care ţi-o ador, Domnul şi-o ia de faţă
ca *muritornemuritor*, frumseţea şi-o învaţă,
mâna mea, sclavă harului ca Domnul Eonii,
mâna cu care îţi mângâi Împărătiţa Ioni,
mâna cu care îţi tămâi tremurătoare glezna,
pură ca muzica dintâi ilumineză bezna,
că mi-i destul să te mângâi cu mâna şi cu talpa
ca-n rugăciune să mă ţii cât ţine-această kalpa,
căci cărnii tale dogorând ca aurul plecat i-s,
cuptor de foc ţinând un *paradisum voluptatis*,
Soţia mea, Fecioara mea, cu tine mă-mprejmuie
împarfumată cu santal, paciuli şi tămâie,
odor di femina hrănind sufletul morţii mele!
ca lotus ruşinat plutind însămânţat cu stele,
nu stelele care îşi sorb raza lor dintr-o rază,
ci ochii Mirumului Sfânt care în noi visează
şi se deschid ca unui orb l-atingerea luminii,
Fecioară trezitoare a Şarpelui Kundalini,
tu, trezitoarea mea din somn, în somn tu îmi eşti visul,
cincizeci de sacre litere cu care îmi scriu scrisul,
cincizeci de rune-s trupul tău în cincizeci de poziţii,
scară de îngeri pentru noi liturgic îngeriţii,
Soţia mea, Fecioara mea, eu te-am ales anume
mille e tres metrese-aveam, nu le mai ştiu de nume,
urmează-mă cum ai pluti, eu, Cerul ţi-s hârtia
pe care Sufletul să-ţi scrii blând *martiâmartia*,

Scanned with OKEN Scanner

Soţia mea, Fecioara mea, de-acum mi-i moartea moartă,
Pământ de miere şi mieriu ca o stupină spartă,
sufletul stâlpnic mi-l îngiulgi cu carnea-ţi fără vină,
Regină-a-mperecherii-n Cer, şi Rege, şi Regină,
căci tu eşti mântuirea mea, tu îmi eşti mântuirea,
la rândul meu, fecioară-ţi sunt şi-abia-ţi îndur privirea,
şi când mă mângâi nu mai sunt decât doar mângâierea
Mângâietoareopurureofericitînvierea!

!

! ce eu nu ştiu, ce tu nu ştii, Acela Viersul ştie,
Soţia mea, Fecioara mea, fecioara mea Soţie,
scriu treaz cum aş vorbi în somn şi somnul mi-i trezvie,
nu cu frânturi de limbă vom, vom şti cum se învie,
ci iubitoare, iubitor noi doi să fim Iubindul
Sfânt Androgin călătorind la cel Călătorindul,
mergândiubind la Dumnezeu iubindmergând prin Domnul,
cât ne visează că venim şi-l ţine dulce Somnul!

!

! Soţia mea, Fecioara mea, eu te-am ales anume,
mantra cu care te invoc, Domnul şi-o ia de nume,
faţa pe care ţi-o ador, Domnul şi-o ia de faţă,
când eu te ţin pe tine-n bra-şi tu mă ţii în braţă,
Solară Roată, trupul meu, dată de-a dura în ger
şi tras pe roată şi pe roza vânturilor sânger,
Aceea care ştii să-auzi muzicienii îngeri
în plângeri plânge-mă şi-n plâns mă fericeşte-n plângeri,
Soţia mea, Fecioara mea, preabuna şi preatandra,
cu creştetul încoronat de-orbirea Brahmarandra,
cu Lotusul cel Răsărit cu-o mie de petale
ce-au înflorit rostindu-ţi numele senioriale!

!

! de ce a fost ca tu să-mi vii, eu n-am ştiut, Fecioară,
îţi văd doar sânii tăi plângând, edenică povară,
unul de altu-îndrăgostiţi, neştiind ce-i desparte,
doi nuferi singuri suferiţi cu lujerele-n moarte,
de ce a fost ca tu să-mi vii? eu văd numai cum luneci
ca o mandală tremurând privirile-mi destuneci
ş-a zilei voluptate-atunci îmbrăţişează sara,
ca-n Începutul cel Dintâi tu mie-mi eşti Fecioara,
tu eşti fecioara cu sâni mari pe care a visat-o
vecinic curată-n al ei trup, vecinic *sine peccato*,
cel imuabil visător Atotbrahmavisarea,
pe care vecii-l înconjor ca valurile marea,
tu eşti Fecioara-al cărei chip înghipuie sfieli a
a pielei cerluce cum şi Krsna are pielea
şi ca o poartă-a Templului exact sub *jayna-chakra*
stă πiul scris cu mâna Lui ca brazda-n *via sacra*,
tu eşti Fecioara cu sâni mari, cambraţi, ambraţi, rotunzii,
în străvezimea lor săraţi de lacrimi cum sunt grunzii,
tu eşti fecioara cu grumaz ce-ţi toarce-n aer torsul
ce Preursită mi te-au tors şi cât va ţine torsul?

rare pânzeturi de-aur sfânt tot trupul ţi se toarce
ca eu pe-un fir luminiscent să ştiu a mă re-ntoarce
în bulbii supraluminaţi, vârtejele luminii,
Fecioară sâni înharizmaţi, tu, Sakti-Kundalini!

!

! vino pe Calea cu opt căi, nici una constrictoare,
ascultă-ţi sabda inimii, întâie clopotare,
căci tu de rele m-ai păzit ca pe sărmani matruna,
Fecioară-n inuri preoţeşti liturghisind maithuna,
Soţia mea, Fecioara mea, cu şale tari de mulă,
tu creşti din rădăcina inimii iconodulă,
Doamnă-a Norilor-plutind, ce roză îţi e pulpa,
eşti Doamnă-n Norii Plutitori ori poate eşti o Tulpa!

(Din volumul *Alte fragmente din Muzeon*, 1992)

Limbajul poetic al acestui „cântec de dragoste" este îmbibat de cuvinte şi expresii prelevate din texte vechi indiene, încât o înţelegere aproximativă a semnificaţiilor lui nu-i posibilă fără o atentă investigaţie a nivelului lexical-semantic, demers menit să identifice sensurile originare ale unor termeni pe care poetul îi foloseşte ca material de figurare în propriul discurs:

– Titlul, *Jeu d'amour*, are un caracter generic în ansamblul creaţiei lui Cezar Ivănescu, el fiind atribuit unui mare număr de poezii. Cuvântul *joc* din componenţa titlului, citit în relaţie cu subtitlul, *Maithuna*, poate avea sensul obişnuit, de activitate plăcută, joacă, dar şi de „cântec", de „melodie", cum arată şi al doilea subtitlu, *Melodie-a infinirii*. Şi într-un sens, şi în celălalt, referindu-se la dragoste, cuvântul *joc*, în filosofia veche indiană, în special în tantrism, evocă ritualul unirii erotice, prevăzut cu o serie întreagă de reguli, pe care protagoniştii trebuie să le respecte, pentru ca acest act să devină un proces iluminator, mistic, de contopire cu Brahman.

– Subtitlul, *Maithuna*, numeşte, în aceeaşi filosofie veche indiană, împreunarea sexuală, concepută ca un ritual specific. Înţeleasă încă din timpurile vedice ca simbol al unirii erotice, *maithuna* semnifica „unirea contrariilor" în gândirea brahmanică, iar în tantrism, ea este transformată în instrument al mântuirii: „Adevărata unire sexuală este unirea lui Parasakti (*Kundalini*) cu Atman; celelalte nu reprezintă decât raporturi trupeşti cu femeile", se spune în *Kularnava Tantra*, V, 111-112 (Mircea Eliade, *Yoga. Nemurire şi libertate*, Humanitas, Bucureşti, 1993). Iată ce scrie Mircea Eliade, în legătură cu concepţia de bază a *maithun*-ei: „orice femeie goală este o încarnare a lui *prakrti*. Va trebui deci s-o privim cu aceeaşi admiraţie şi detaşare pe care o conferă examinarea insondabilului secret al Naturii, nelimitata ei capacitate de creaţie. Nuditatea rituală a unei *yogini* are o valoare mistică intrinsecă: dacă în faţa unei femei goale nu descoperi, în zona cea mai profundă a fiinţei tale, aceeaşi emoţie terifiantă pe care o resimţi în faţa revelaţiei Misterului cosmic – atunci nu mai există rit, există doar un act profan, cu toate consecinţele ştiute (consolidarea legăturilor karmice etc.). Cea de a doua etapă constă în transformarea Femeii *prakrti* într-o încarnare a lui Shakti: partenera de rit devine o Zeiţă, după cum şi yoginul trebuie să încarneze zeul. (...) Unirea sexuală se transformă într-un ritual prin care *cuplul uman devine un cuplu divin*" (*op. cit.*, p. 223). Împreunarea se transpune şi se valorizează în cânt liturgic (*saman*).

Scanned with OKEN Scanner

– *mantra*, în concepţia vechilor indieni, este o „formulă sacră" cu funcţie creatoare în formulările rituale. Mircea Eliade, în studiul său despre *Yoga*, informează că *mantrele* sunt instrumente de concentrare, provenite dintr-un limbaj secret, iniţiatic, ininteligibil pentru profan, o *manthra* nedezvăluindu-şi semnificaţiile decât pronunţată conform anumitor reguli şi „asimilată", „trezită" şi trăită. *Manthrayana* e un limbaj secret, cu o metafizică subiacentă, „care urmăreşte *trezirea* conştiinţei primordiale", obţinerea condiţiei de Buddha (p. 187). Forţa magică a *manthrelor* rezidă în faptul că ele sunt „obiectele" pe care le reprezintă, fiecare element cosmic posedând o *bija manthra*, adică un „sunet mistic", care este suportul său, însăşi fiinţa sa. „O mantra este un simbol în sensul arhaic al termenului: ea este în acelaşi timp «realitate» simbolizată şi «semnul» simbolizat" (*ibidem*). Acesta este şi sensul nuclear al formulării „mantra cu care te invoc", din poezia lui Cezar Ivănescu. Ca un experimentat yogin, poetul invocă Femeia sacră rostind o *mantra*, altfel spus, un discurs amplu, alcătuit din cuvinte mutilate, din cuvinte preluate din limbajele secrete vedice, din expresii latineşti, din creaţii lexicale proprii („cerluce", „trezvie", „mergândiubind"), un discurs încantator, cu profunde rezonanţe interioare şi cu nelimitată capacitate sugestivă. Fără prea mari riscuri, am putea considera *Maithuna* lui Cezar Ivănescu o *mantra* modernă, în sensul de *specie lirică* singulară în literatura noastră.

– *Eoni*, din versul „mâna mea, sclavă harului ca Domnul Eonii", e un termen întâlnit în special în limbajul filosofic şi numeşte „esenţele" fundamentale de natură ideală; lumea ideală. În textul poetului, cuvântul are valoarea unei personificări a lumii ideale. eon = unitate de timp, eră (veșnicie, mii de ani)*

– *Împărăţiţa Ioni* se referă la organul sexual feminin, în sanscrită, *yoni* însemnând vulvă, reprezentată, în *muladhara chakra* (unul din centrii energetici ai organismului uman), sub forma unui triunghi cu vârful în jos, în centrul căruia se află *linga* (penis), iar în jurul acestuia, încolăcită ca un şarpe, *Kundalini*, care închide cu gura ei deschizătura *linga*-ului. După alte interpretări, *yonisthana* e o *chakra* separată, reprezentând locul în care se reunesc Shiva şi Shakti, loc al beatitudinii. Poetul realizează o metaforă-simbolică, pentru a sugera sursa dorinţei, dar şi a existenţei (*prakriti*).

– *kalpa*, din versul „ca-n rugăciune să mă ţii cât ţine-această *kalpa*", este numele dat în sanscrită ciclurilor existenţiale anterioare. Vechii indieni credeau în metempsihoză, iar unii călugări budişti erau capabili să-şi rememoreze vieţile anterioare, pe durata a 80.000 de mari *kalpa* (Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 162). Sensul cuvântului, în poezia lui Cezar Ivănescu, e acela de „cât ţine-această viaţă", de durată a unei existenţe umane.

– „împarfumată cu santal, paciuli şi tămâie" e un vers care conţine o enumeraţie de plăcute mirosuri exotice, menite să figureze mai ales aspecte ale spiritualităţii femeii adorate (*santalul* este un arbore extrem-oriental cu lemnul alb şi mirositor; *paciuli* – o plantă erbacee din regiunile tropicale din care se extrage un ulei eteric cu parfum puternic; *tămâie* – substanţă răşinoasă mirositoare, care se obţine din scoarţa livanului). Toate aceste rafinate mirosuri sunt comprimate în originala metaforă sinestezică *odor di femina*, care sugerează farmecul feminităţii.

– *paradisum voluptatis*, din versul „cuptor de foc ţinând un *paradisum voluptatis*", e o sintagmă latinească având – tradusă cuvânt cu cuvânt – sensul de „paradis al voluptăţii" (loc al plăcerii paroxistice). Interpretată în contextul mai larg al discursului poetic, sintagma exprimă (în consonanţă cu alte expresii latineşti) discrete accente senzuale, sublimate poetic.

*EON = (la gnostici): fiecare dintre multiplele emanații, ipostaze, forme de manifestare ale Divinității supreme unice.

– „*lotus ruşinat* plutind însămânţat cu stele" şi „*Lotus* cel Răsărit cu-o mie de petale" sunt sintagme care trimit, de asemenea, la conotaţii din câmpul semantic al sexualităţii. În sens propriu, cuvântul *lotus* denumeşte o plantă acvatică din familia nimfeaceelor. Planta are flori (albastre sau trandafirii) plăcut mirositoare şi frunze decorative, e înrudită cu nufărul şi trăieşte în ţările calde. În sens figurat, în tantrism, cuvântul era folosit pentru a numi „uterul", locul în care, în practicile *yoga*, s-ar produce „ieşirea din Timp". *Maithuna*, explică Mircea Eliade, e „unirea lotusului" (*pādma*) cu fulgerul (*vajra*) ca realizare a stării de vacuitate în plexul nervilor cerebrali (*pādma*) (*op. cit.*, p. 227). Atribuirea unei semnificaţii erotice *lotusului* porneşte şi de la configuraţia plantei, de la forma florilor ei mai ales; asemănătoare cu o pâlnie, configuraţie reflectată şi de numele familiei botanice din care face parte lotusul, aceea a *nimfeaceelor*. După cum se ştie, în mitologie, *Nimfele* sunt *fecioare* ale naturii (în mitologia greacă), care simbolizează apele, munţii, pădurile, arborii, dumbrăvile etc. Acest sens au sintagmele şi în poezia lui Cezar Ivănescu, ele fiind nişte metafore ambigue, al căror înţeles pendulează, ca în mai toate elementele de figuraţie poetică din acest text, între planul senzualităţii şi planul spiritualităţii, între carnal şi astral, fenomenal şi absolut (acesta fiind şi paradoxul structural al semiosis-ului poeziei în discuţie, de fapt, al întregii creaţii a poetului).

– „ochii Mirumului Sfânt care în noi visează" este un vers în care „ochii Mirumului Sfânt" trimit la planul transcendental, la *Absolutul* care se fenomenalizează, prin iubire, dar care, o dată fenomenalizat, aspiră, tot prin iubire, la nemurire, la statutul său de principiu indeterminat. Cum se ştie, cuvântul *mir* se referă, în sensul său propriu, la untdelemnul parfumat şi sfinţit, folosit în cadrul diferitelor religii (în special în creştinism) la săvârşirea unor ritualuri (împărtăşanie).

– „Fecioară trezitoare a *Şarpelui Kundalini*" face referire la unul din simbolurile centrale în filosofia şi practicile *yoga*. *Kundalini* este prezentată, în mitologia indiană, în acelaşi timp, sub forma unui şarpe, a unei zeiţe şi a unei energii. Identificată cu Sabdabrahman (zeul suprem), cu OM (sunetul mistic al Absolutului), Kundalini cumulează atributele tuturor zeilor şi zeiţelor. Mircea Eliade (*op. cit.*, p. 211, *Hathayogapradipika*, III, 9) o prezintă în aceşti termeni: «Kutilāngi (având trupul răsucit). Kundalini, Bhujangi (şerpoaică), Sakti, Iśvari, Kundali, Arundhati, toţi aceşti termeni sunt echivalenţi. La fel cum se deschide o uşă cu cheia, yoginul deschide poarta eliberării (*mukti*) slobozind pe Kundalini cu ajutorul Hathayogăi». Atunci când zeiţa adormită este trezită prin graţia lui *guru*, toate *chakrele* sunt rapid traversate". (...) Sub forma unui şarpe, ea sălăşluieşte în mijlocul corpului (*dehamadhyagā*) tuturor creaturilor. Trezirea *Kundalinei* se traduce prin senzaţia unui „mare foc". Într-un cânt de Gurijaripada se întâlneşte următoarea prezentare poetică a ritualului erotic: „Lotusul şi fulgerul se întâlnesc la mijloc şi, prin unirea lor, Candali ia foc. Incendiul atinge cada lui Dombi: iau Luna şi torn apă. Nu mai este nici foc pùternic, nici fum – şi pătrundem în cer prin vârful muntelui Meru" (Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 212). Cezar Ivănescu sugerează, prin metafora *Şarpelui Kundalini*, iubirea ca energie universală, omniprezentă, sub dublul ei aspect sau mod de manifestare: senzualitate profană şi aspiraţie mistică spre contopirea cu Absolutul, conceput ca unire a contrariilor, întocmai ca în tantrism (unirea lui Parasakti cu Atman).

– „cincizeci de sacre litere cu care îmi scriu scrisul,/cincizeci de rune-s trupul tău în cincizeci de poziţii,/scară de îngeri pentru noi liturgic îngeriţii" sunt versuri care cuprind câteva sintagme poetice imposibil de a fi înţelese fără a apela la simbolistica

Scanned with OKEN Scanner

terminologiei *yoga*. Astfel, sintagma „cincizeci de sacre litere" se referă la numărul semnelor grafice (litere) ale alfabetului sanscrit, în care sunt scrise textele inițiatice vechi indiene, cântecul (*mantra*) poetului nostru fiind (de el însuși) conceput ca un text sacru (scris cu litere „sfinte"). Următoarea expresie, „cincizeci de rune", se referă la numărul de „poziții", adică de gesturi corporale și imagini puternic vizualizate pe care le presupune ritualul *yoga* (înțeles, concomitent, ca un act concret, dar și ca demers interiorizat, în care sunt implicați yoginii: *mudre*. Expresia „sacre litere" evocă și literele înscrise pe petalele *lotus*-ului din fiecare din cele șapte *chakre* (centru) din organismul uman. De exemplu, în *mūladharā chakra*, lotusul roșu cu patru petale are înscrise pe acestea literele *v*, *ș*, *s* și *ș*, iar lotusul din *sahasrāra chakra* (din creștetul capului) are înscrise pe cele o mie de petale (*sahasra* = o mie) toate articulațiile posibile ale alfabetului sanscrit, care cuprinde 50 de litere (50 × 20). Cu alte cuvinte, cele „cincizeci de poziții" ale „trupului" femeii sacralizate sunt figurate (vizualizate) ca „cincizeci de rune", *runele* fiind, cum se știe, caractere grafice (litere) ale celor mai vechi alfabete germanice, păstrate în inscripții și documente (germ. *Runen*). Iar sintagma „scară de îngeri" e o metaforă prin care poetul sugerează ideea că cele „cincizeci de poziții" (figuri) ale ritualului, codificate ca tot atâtea „sacre litere", sau „rune", sunt trepte ale unei „scări" sacramentale, pe care urcă, spre „mântuire", spre Absolut, „îngerii" prin liturghia *maithun*-ei.

– „Sfânt Androgin călătorind la cel Călătorindul/mergândiubind la Dumnezeu iubindmergând prin Domnul" sunt versuri care indică nucleul filosofic al *mantrei* poetului Cezar Ivănescu, prin metafora „Sfânt Androgin", care trimite la ideea lui *Unu* primordial din *Rig Veda*, reprezentând unitatea indestructibilă a principiilor masculin și feminin (*Brahman*), spre care aspiră, neîncetat, toți muritorii. *Maithuna*, în această concepție, devine un ceremonial prin care se realizează reîntregirea originară a *Ființei*. În mitologia greacă, *androginul* era o ființă fabuloasă bisexuată, cu aspect de om dublu. Vrând să se emancipeze de sub dominația zeilor, Zeus a pedepsit-o, tăind-o în două. În mitologiile străvechi, Zeii primordiali (Zurvan, Ré etc.) sunt androgini. În mitologia biblică, Adam și Eva erau, inițial, lipiți spate în spate, până când Iahweh i-a despărțit, lovindu-i cu o secure. În *Geneza*, I, 27, se spune că omul a fost făcut „bărbat și femeie" totodată, „după chipul lui Elohim", de unde rezultă că și divinitatea era androgină. În filosofia greacă, Platon concepea androginul ca un bulgăre dintr-o singură bucată, cu patru mâini și patru picioare, cu un cap cu două fețe opuse, pe un grumaz rotund. Jumătățile rezultate din despicarea în două a androginului, risipite în lume, tind să se reunească, regăsind natura primitivă prin dragoste (se spune în *Banchetul*). În filosofia indică (*Rig-Veda*), Ființa primordială e androgină și reprezentată de *Brahmān*, puterea misterioasă care ține Universul, principiul oricărei existențe, Ființa pură, Absolutul. – Și în mitologia creștină, divinitatea e androgină și ubicuă, la fel, îngerii (vezi și Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*).

– „cu creștetul încoronat de-orbirea Brahmarandra": sintagma „orbirea Brahmarandra" trimite la locul imaginar în care, conform concepției tantrice, se săvârșește actul paradoxal al transcenderii lumii fenomenale, al „ieșirii din Timp". *Brahmarandha* este numele lui *chakra sahastrara*, numit și *nirvana chakra*. Pornind de aici, poetul ajunge la o creație lexicală proprie, *Atotbrahmavisarea*, o metaforă prin care se sugerează „realitatea" visată a Ființei pure, a transcendentului, necondiționatului, a Nirvanei.

Scanned with OKEN Scanner

– Versul „ca o mandală tremurând privirile-mi destuneci" solicită fondul cultural aperceptiv al cititorului printr-un alt cuvânt cu rezonanţă exotică, tot din vocabularul ezoteric al practicilor tantrice: *mandala*, al cărui sens originar este de „desen" simbolic, de „imagine" grafică în iconografia variantei *yoga* tantrice. În ritualul particular al liturghiei acestei variante, termenul are semnificaţia de *centru* în care se reflectă imaginea Universului şi a zeităţilor. Desenul comportă o centură exterioară, unul sau mai multe cercuri concentrice, cuprinzând un pătrat împărţit în patru triunghiuri, iar în mijlocul fiecărui triunghi sunt alte cercuri, cu figurile divinităţilor. Aceasta este schema generală a *mandalei*. Sunt însă nenumărate variante (în formă de labirint, palate etc.). Funcţia *mandalei* consta în iniţierea în misterele Cosmosului, în apărarea de forţele distructive şi, în fine, în înlesnirea „concentrării", prin care se realizează un fel de *descensus ad inferos* (ca şi în *Labirint*), adică un proces de stingere (moarte), urmat de „resurecţie". Mircea Eliade comentează: „Cum *mandala* este o *imago mundi*, centrul ei corespunde punctului infinitezimal străbătut perpendicular de *axis mundi*; apropiindu-se de el, discipolul se apropie de Centrul Lumii"; (...) „el asistă atunci, în viziune, la emergenţa tuturor divinităţilor ce-şi iau avânt din inima sa, umplu Spaţiul cosmic şi se resorb din nou într-însul" (*op. cit.*, p. 195). La această funcţie iluminatoare a desenului simbolic se referă comparaţia personificatoare „ca o *mandală*", din textul poetului. Femeia adorată devine o *imago mundi*, în care poetul (prin definiţie, un vizionar) descifrează, contopindu-se cu ea, misterele Creaţiei.

– În versurile: „Tu eşti Fecioara al cărei chip închipuie sfieli a/a pielei cerluce cum şi Krsna are pielea", întâlnim numele altei zeităţi din mitologia indică. În *Mahabharata*, *Krsna* apare fie ca erou şi semizeu, fie ca a opta reîncarnare a zeului Vishnu (vezi V. Kernbach, *op. cit.*). În contextul *mantrei* poetice pe care o analizăm, comparaţia în discuţie este motivată nu atât de atributele fizice ale zeului, cât mai ales de semnificaţia sa mitologică: esenţa însăşi a lui *Krsna* este dragostea infinită, iar aceasta (*Radha* = dragoste) nu cu o femeie de rând se poate descoperi, ci cu o femeie extraordinară.

– Versurile: „Şi ca o Poartă-a Templului exact sub *jayna chakra*/stă πiul scris cu mâna Lui ca brazda-n *via sacra*" impun atenţiei câteva simboluri poetice cu punctul de pornire aflat de asemenea în diverse limbaje iniţiatice. Astfel, πiul, în limbajul simbolic matematic (şi el un limbaj iniţiatic), reprezintă cifra *3,14*, număr iraţional, pozitiv sau negativ, care poate fi reprezentat cu ajutorul unei fracţii zecimale neperiodice, cu partea zecimală infinită (ex. ± π, egal cu ± 3,14159266...). Comparat cu o *Poartă a Templului* (orice poartă avertizează că pătrunderea într-un spaţiu nu e permisă decât în anumite condiţii, cu atât mai mult o poartă a unui templu – lăcaş în care se săvârşesc ceremoniale sacre), πiul devine, în poezia lui Cezar Ivănescu, o metaforă simbolică pentru a sugera că *maithuna*, ca ritual de obţinere a mântuirii, presupune o iniţiere specială, că accesul la centrul Brahmarandha înseamnă ieşirea din Timp, atingerea „infinirii". Această semnificaţie se conturează mai clar dacă avem în vedere că πiul „stă scris" de „mâna Lui" (mâna divină a lui Brahman), „exact sub *jayna chakra*", ca „o brazdă-n *via sacra*". Prin forma sa, (π), semnul devine echivoc, sugerând, pe lângă sensurile simbolice menţionate, şi anumite detalii anatomo-fiziologice. În doctrina tantrică a celor şapte chakra (centri) din organismul omului, *Jayna chakra* numeşte sediul facultăţilor cognitive, al simţurilor (*ājna chakra*) şi se află situat între sprâncene (plexul cavernos). Imaginea (*mandala*) acestui centru (*chakra*) constă într-un lotus alb cu două petale, în care e înscris un triunghi alb cu

Scanned with OKEN Scanner

vârful în jos (simbol pentru *yoni*, iar în mijlocul triunghiului un *linga*, denumit *itara* („celălalt"). Aici se află sediul lui Paramasiva. Bija-mantra este OM, iar zeiţa tutelară – Hakini (Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 210).

– În versurile : „ ! vino pe Calea cu opt căi, nici una constrictoare/ascultă-ţi sabda inimii, întâie clopotare", se face referire la ceremonialul *maithunei*, mai precis, la cele opt părţi ale acestui ritual, descris, în amănunt, în *Nāyikā – Sadhana – Tikā*. Versurile dau expresie poetică unui îndemn la săvârşirea ceremonialului „Căii cu opt căi", ascultând „sabda" inimii (cuvântul *sabda* însemnând „sunetul mistic" al Absolutului).

– Sintagma „Fecioara mea, cu şale tari de mulă" conţine un atribut al feminităţii, al cărui sens se poate descifra tot prin referire la doctrina celor şapte *chakra*. *Mulă*, din expresia „şale tari de mulă", înseamnă, în sanscrită, „rădăcină". Unul din cei şapte centri energetici se numeşte *muladhara chakra*.

Ne-am oprit, în lectura noastră „explicativă", numai la cuvintele şi expresiile preluate de poet din limbajul practicilor *yoga* şi la cele câteva sintagme latineşti, lăsând la o parte celelalte elemente de limbă care nu ridică dificultăţi deosebite în procesul decodificării poetice.

Cum am văzut, poezia lui Cezar Ivănescu se inspiră din filosofia şi ritualurile străvechi indiene referitoare la actul unirii erotice. Semnificaţia acestor ritualuri era însă ambiguă, chiar pentru cei ce le oficiau şi, mai târziu, pentru exegeţi, datorită, în primul rând, terminologiei folosite în descrierea lor. O creaţie literară modernă, inspirată din asemenea ritualuri, utilizând ca elemente de figuraţie poetică cuvinte cu rezonanţă exotică, structural ambigue, ridică, fără îndoială, reale dificultăţi în procesul receptării. Ca atare, ar părea cu totul lipsită de temei pretenţia de a propune şi susţine o anumită interpretare ca unica posibilă.

1. Una din lecturile posibile ale *Maithunei* ar fi aceea de a intui în ea *o liturghie erotico-mistică*, în cadrul căreia participanţii par a se detaşa de statutul unor fiinţe profane, pentru a se comporta ca nişte înzeiţi („îngeriţi", spune poetul). Unirea sexuală nu vizează *numai* (sau *nu numai* – iată ambiguitatea fundamentală a ritualului) unirea conjugală ca hierogamie, deci planul *karmic*, plan al cauzalităţii universale, care înscrie omul în transmigraţia indefinită, prin reproducere naturală perpetuă, ci, mai cu seamă, planul sacru al unei contopiri mistice. Ceremonialul capătă astfel atributele unei acţiuni purificatoare, prin care bărbatul şi femeia, fiinţe natural-limitate, caută „mântuirea" prin contopirea mistică cu divinitatea. Prin urmare, „mântuirea", înţeleasă ca purificare spirituală, poate fi obţinută, ca în ritualurile sacrificiale vedice, printr-o unire erotică ceremonială, comportând anumite acţiuni preliminare, omologări simbolice, rugăciuni, ca în oricare desfăşurare liturgică.

În ritualurile erotico-mistice din timpurile vedice, se pornea de la transfigurarea femeii, aceasta devenind astfel un simbol sacramental. Împreunarea era transmutată în cânt liturgic. „Acest proces de transmutare a unei activităţi psihofiziologice în sacrament – spune Mircea Eliade – este caracteristic întregii spiritualităţi arhaice", mai târziu, în brahmanism şi apoi în tantrism, el ajungând să simbolizeze „unirea contrariilor". Autorul menţionat citează, printre altele, un pasaj din *Chāndogya – Upanişad* (II, 13, I-2), în care unirea sexuală era transpusă şi valorizată în cânt liturgic (*sāman*), mai ales *vamadevya* (melodia ce însoţeşte tescuirea *somei* la amiază).

Revenind la *Jeu d'amour*, putem identifica similitudini formale destul de evidente între ritualul *maithunei* vedice şi *maithuna* poetică a lui Cezar Ivănescu. Ceea ce

Scanned with OKEN Scanner

impune, de la început, în procesul receptării poeziei în discuţie, este organizarea enunţului în unităţi prozodice (cinci la număr), evident delimitate printr-o figură grafică predilectă, *semnul exclamării*, care sugerează tensiunea lirică implicată în stările extazice, apărute pe parcursul desfăşurării ritualurilor mistice. În fiecare unitate prozodică se întâlnesc cuvinte şi expresii („Soţia mea", „Fecioara mea"), care, prin repetarea lor insistentă, duc la conturarea unui ritm anumit, de cântec liturgic, de ceremonial. Pe lângă reiterarea sistematică a unor asemenea expresii cu vădite efecte incantatorii, un rol deosebit pe linia obţinerii atmosferei sacramentale a ceremonialului îl au cuvintele şi expresiile exotice, preluate din limbajul textelor sanscrite şi folosite ca simboluri ezoterice (*mantra* cu sensul de cântec iniţiatic, *kalpa*, ciclu existenţial, *Kundalini*, iubire, *mandală* – imagine simbolică, *Brahmarandra* – loc al transcenderii realităţii fenomenale, *Krsna* – erou şi zeu în *Mahabharata*, *sabda* – cântec mistic etc.), de asemenea, cuvintele şi expresiile create de poet, cu rezonanţă exotică şi cu funcţionalităţi stilistice diverse (de epitete, repetiţii, epifore, chiasm, refren, acumulări lexicale, inversiuni, invocaţii, interogaţii, metafore etc., etc.), precum : *muritor nemuritor, Mirumul Sfânt, Regina-a-mperecherii-n Cer, Mângâietoareopururеofericitînvierea, Călătorindul, mergândiubind, Atotbrahmavisarea, cerluce, Doamnă-a Norilor-Plutind*).

Urmărind unităţile prozodice ale textului, putem sesiza *etapele* „liturghiei" erotico-mistice, implicate în acest insolit ceremonial cu subtext plurivoc. Fie că îl receptăm ca un cântec de dragoste profan, fie că îl citim ca un ritual erotic sacramental, el se desfăşoară după o anumită *rânduială*.

Prima unitate strofică (cea mai întinsă, cuprinzând 36 de versuri) începe cu o *invocaţie* a femeii transfigurate („ ! Soţia, Fecioara mea, eu te-am ales anume,/ mantra cu care te invoc, Domnul şi-o ia de nume,/faţa pe care ţi-o ador, Domnul şi-o ia de faţă/ca *muritornemuritor*, frumuseţea şi-o învaţă"), ca într-o adevărată rugăciune, al cărei incipit constă în invocarea divinităţii, sau ca în ritualul mitic al cântecelor orfice, care încep cu captarea bunăvoinţei muzelor inspiratoare. Urmează, imediat, *rugăciunea* fierbinte adresată femeii sacralizate, în termeni plini de semnificaţii ambigue, în care nuanţele senzualităţii profane se îmbină cu acelea simbolico-mistice, în unităţi semantice complexe, aproape imposibil de disecat şi delimitat („Soţia mea, Fecioara mea, cu tine mă-mprejmuie/împarfumată cu santal, paciuli şi tămâie (*odor di femina* hrănind sufletul morţii mele/ca lotus ruşinat plutind însămânţat cu stele" (...), „Regină-a-mperecherii-n Cer, şi Rege, şi Regină/căci tu eşti mântuirea mea, tu îmi eşti mântuirea (la rândul meu, Fecioară-ţi sunt şi-abia-ţi îndur privirea...").

A doua şi a treia unitate strofică (alcătuite din 20 de versuri) dau expresie, în acelaşi limbaj metaforic, plin de ambiguităţi, *aspiraţiei spre unirea erotico-mistică*, sub semnul divinităţii, al lui *Unu* primordial („ci iubitoare, iubitor noi doi să fim Iubindul/Sfânt Androgin călătorind la cel Călătorindul/mergândiubind la Dumnezeu iubindmergând prin Domnul/cât ne visează că venim şi-l ţine dulce Somnul ! " ; „Soţia mea, Fecioara mea, preabuna şi preatandra/cu creştetul încoronat de-orbirea Brahmarandra...").

Cea de-a patra unitate prozodică (de 24 de versuri) conţine *Revelaţia simbolismului sacru al iubirii*, mai precis, al actului erotic („... ca o mandală tremurând privirile-mi destuneci/ş-a zilei voluptate-atunci îmbrăţişează sara/ca-n Începutul cel Dintâi tu mie-mi eşti Fecioara" (...) „pe care a visat-o" „vecinic curată-n al ei trup" (...) „cel imuabil visător Atotbrahmavisarea"). Revelaţia sacră a ritualului erotic se produce

Scanned with OKEN Scanner

prin transmutarea atributelor fizice senzuale ale femeii („sânii plângând", ca „doi nuferi, singurii suferiţi cu lujerele-n moarte" ; *sexul* plin de taine ; *torsul* conturat „în aer") în *simboluri* ezoterice. Cum spuneam, transmutarea are loc în procesul desfăşurării ritualului erotico-mistic, un rol deosebit având formulele sacramentale menţionate, în mod periodic repetate.

Ultima parte (alcătuită din opt versuri) reia invocaţia de început şi dă expresie unui *ultim elogiu*, ca punct culminant al ceremonialului liturgic („... Soţia mea, Fecioara mea" (...), „tu creşti din rădăcina inimii iconodulă,/Doamnă-a Norilor-Plutind", „eşti Doamnă-n Norii Plutitori"), amintind de finalul rugăciunii fundamentale creştine („Căci a Ta este împărăţia, şi puterea, şi slava în veci. Amin!").

Analiza organizării discursului poetic ne îndreptăţeşte, în concluzie, să citim în *Maithuna* poetului Cezar Ivănescu o foarte originală şi impresionantă liturghie a dragostei ca act sacramental, străbătută de la un capăt la altul de un filon liric complex, cu accente multiple, de uimire şi de fascinaţie, de admiraţie şi adoraţie, de transfigurată dorinţă şi aspiraţie erotico-mistică.

2. Dacă ne concentrăm atenţia asupra substanţei filosofice (pur ideatice) a textului, atunci putem citi poezia ca *un ritual tantric de iniţiere în tainele Universului*, cu alte cuvinte, ca *o metaforă poetică* dezvoltată a *procesului cunoaşterii Absolutului*. Mircea Eliade atrăgea atenţia asupra faptului că, atunci când se interpretează un text sanscrit în cheie „tantrică", „anevoie poate fi distins «concretul» de «simbolic»", *sādhana* tantrică propunându-şi tocmai transsubstanţializarea oricărei experienţe concrete" (*op. cit.*, p. 217). Altfel spus, este dificil să se decidă dacă este vorba despre un act concret sau de un simbolism sexual. Ambiguitatea originară a *Maithunei* se regăseşte, la un nivel şi mai rafinat, în *Maithuna* poetului Cezar Ivănescu. Dar, întrucât în „limbajul intenţional" al vechilor texte indiene din care poetul s-a inspirat, oricare fenomen erotic poate exprima o etapă a meditaţiei, un exerciţiu de transgresare a lumii profane şi, invers, oricărei stări contemplative i se poate atribui un sens erotic, interpretarea poeziei în discuţie ca ritual gnoseologic pare îndreptăţită.

Ca în tantrism, Cezar Ivănescu stabileşte anumite omologii şi analogii între Universul infinit (macrocosmos) şi organismul omului (microcosmos). Femeia („Soţia mea, Fecioara mea" ; „fecioara mea soţie") este transsubstanţializată în zeiţă („Doamnă-a Norilor-Plutind" ; „Doamnă-n Nori-Plutitori" ; „Fecioara încoronată de Brahmarandra cu Lotusul cel Răsărit cu-o mie de petale" ; „Fecioara visată de Atotbrahmavisarea" ; fecioară „vecinic *sine peccato*"). Ea este scara înzeită care conduce spre locul în care se înfăptuieşte *coincidentia oppositorum*, reintegrarea polarităţilor, unirea cu Brahman, „Iubindul", cum spune poetul („Sfânt Androgin călătorind la cel Călătorindul"/mergândiubind la Dumnezeu iubindmergând prin Domnul"). Ne oprim, în mod special, la unul din pasajele cu mare relevanţă pe linia semnificaţiei filosofice a poeziei :

> Soţia mea, Fecioara mea, de-acum mi-i moartea moartă,
> Pământ de miere şi mieriu ca o stupină spartă,
> sufletu-mi stâlpnic mi-l îngiulgi în carnea-ţi fără vină,
> Regină-a-mperecherii-n Cer, şi Rege, şi Regină,
> căci tu eşti mântuirea mea, tu îmi eşti mântuirea,
> la rândul meu Fecioară-ţi sunt şi-abia-ţi îndur privirea
> şi când mă mângâi nu mai sunt decât doar mângâierea,
> Mângâietoareopurureofericitînvierea!

Este textualizarea poetică a stării *nirvānice*, a *samarasei* tantrice, a experienţei paradoxale a Unităţii, a „Sfântului Androgin", stare în care moartea este transsubstanţializată în înviere metafizică, în *nemurire*. În practicile *yoga*, voluptatea are rolul unui vehicul, pentru că produce tensiunea maximă care aboleşte conştiinţa normală şi inaugurează starea nirvānică. *Samarasa* (contopirea, Unitatea) se obţine prin imobilizarea respiraţiei, a gândirii şi a diseminării, iar cel care realizează aceasta „nu se mai teme de bătrâneţe şi de moarte". În „identitatea plăcerii", în „experienţa inexprimabilă a Unităţii (*samarasa*) se atinge starea de *Sahaja*, stare a necondiţionării" (vezi Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 228). Cel ce iese din Timp ajunge la „cucerirea Morţii", la ceea ce poetul numeşte „moartea morţii" („de-acum mi-i moartea moartă"), stare în care Timpul (perpetuitatea) şi Eternitatea coincid. Precum tantricul de altădată, poetul este „un mort în viaţă", pentru că, prin iubire, îşi trăieşte, cu anticipaţie, propria-i moarte, obţinând *mântuirea* („purureofericitînvierea").

3. Poezia poate fi citită şi în cheie yogică. În vechile texte brahmanice şi tantrice, practicile yoga apar ca instrument de a atinge Absolutul, nemurirea. Cum se ştie, patru concepte fundamentale domină viziunea indiană: *karma* (legea cauzalităţii universale); *maya* (procesul generării permanente a Cosmosului); *nirvana* (realitatea absolută de dincolo de aparenţe); *yoga* (mijloacele, tehnicile atingerii Absolutului). Aşadar, practicile yoga sunt inseparabile de conceptele de bază menţionate, acestea din urmă constituind substanţa ideatică a ritualului concret, alcătuit dintr-un număr de procedee, sistematic organizate, pentru a ajunge la starea indeterminabilului şi indestructibilului transcendental. „A citi un text cu cheie yogică – spune Mircea Eliade – înseamnă a descifra diferitele etape ale meditaţiei la care se raportează textul". În cazul concret al poeziei pe care o comentăm, lectura în cheie yogică presupune surprinderea diferitelor etape ale *maithunei*, ca ritual yogic. Ritualul cuprinde opt părţi: – *sādhana* (concentrarea mistică cu ajutorul unor formule); – *smarana* (rememorarea, pătrunderea în conştiinţă); – *āropa* (atribuirea altor calităţi obiectului, femeia începe să se transforme în zeiţă); – *manava* (a-ţi aminti frumuseţea femeii în absenţa ei); – *dhyāna* (meditaţia mistică, îmbrăţişarea pentru ca spiritul să se inspire); – *pūja* (adorarea femeii, repetarea mentală a formulelor); – *maxima concentrare* (practicianul o poartă pe *nāyika* (femeie) în braţe şi o aşază pe pat, repetând formula: *Hling Kling Kandarpa*); – *unirea* (contactul are loc între doi „zei"; experimentarea beatitudinii, dar şi contemplarea nemijlocită a realităţii ultime) (Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 227). Dificultatea constă în natura intimă a textului (un discurs pseudoreferenţial), cu alte cuvinte, în faptul că ne aflăm în faţa unui limbaj poetic prin care ritualul clasic este transfigurat în aşa măsură, încât etapele *maithunei* se interferează până la a nu mai putea sesiza, cu claritate, limitele lor. Cu toate acestea, lectura în spirit yoga a poeziei este parcă impusă de versurile-cheie: „! vino pe calea cu opt căi, nici una constrictoare/ascultă-ţi sabda inimii, întâie clopotare". După cum am văzut mai înainte, „calea cu opt căi" este o clară referire la cele opt părţi ale ritualului *maithunei*.

Să încercăm a surprinde momentele ritualului, aşa cum sunt ele textualizate în această atât de originală creaţie, aparţinând unuia dintre poeţii noştri contemporani cu un profil lirico-stilistic inconfundabil.

Versurile din prima jumătate a părţii întâi dau expresie unei „concentrări" (*sādhane*) lirico-mistice, obţinută prin repetarea unor formule, care capătă atributele unor expresii magice (e vorba despre o magie poetică, incantatorie):

Scanned with OKEN Scanner

Soţia mea, Fecioara mea, eu te-am ales anume,
mantra cu care te invoc, Domnul şi-o ia de nume,
faţa pe care ţi-o ador, Domnul şi-o ia de faţă,
ca muritornemuritor, frumseţea şi-o învaţă.

Poetul consemnează, în continuarea invocaţiei sale, aspecte ale frumuseţii fizice a iubitei, ca o pregătire a saltului în imaginaţie, în planul rememorărilor.

În continuare, se produce transgresarea realităţii fizice, concentrarea înlesnind pătrunderea în conştiinţă (*smarana*), în memorare fascinantă a calităţilor feminităţii :

Fecioară trezitoare a Şarpelui Kundalini,
tu, trezitoarea mea din somn, *în somn tu îmi eşti visul* *.

Ultimele versuri ale părţii întâi dau expresie unei transmutaţii a calităţilor obiectului invocat şi rememorat, într-o altă imagine, ideală ; femeia iubită se transformă în zeitate (e partea care ar corespunde *āropei* din ritualul yoga) :

sufletu-mi stâlpnic mi-l îngiulgi în carnea-ţi fără vină,
Regină-a-mperecherii-n Cer, şi Rege, şi Regină,
căci tu eşti mântuirea mea, tu îmi eşti mântuirea,
la rândul meu, Fecioară-ţi sunt şi-abia-ţi îndur privirea.

Partea doua a poeziei ar marca rememorarea frumuseţii femeii, în absenţa ei (*manava*), ca pregătire a meditaţiei erotico-mistice :

Soţia mea, Fecioara mea, fecioara mea Soţie,
scriu treaz cum aş vorbi în somn, şi *somnul mi-i trezvie*.

În părţile a treia şi a patra, discursul poetic ia forma unei *meditaţii* de inspiraţie metafizică (*dhyāna*) :

Aceea care ştii să-auzi muzicienii îngeri
în plângeri plânge-mă şi-n plâns mă fericeşte-n plângeri,
Soţia mea, Fecioara mea, preabuna şi preatandra,
cu creştetul încoronat de-orbirea Brahmarandra.

şi

ca o mandală tremurând privirile-mi destuneci ;
Ca-n începutul cel Dintâi tu mie-mi eşti Fecioara.

În continuare, prin repetarea sistematică a formulelor rituale de mai multe ori citate în comentariul nostru, receptăm o *adoraţie* a femeii înzeite, pe fondul unei *maxime concentrări lirice*, care sugerează, în final, *iluminarea*, îndumnezeirea prin iubire :

tu eşti Fecioara cu sâni mari pe care a visat-o,
vecinic curată-n al ei trup, vecinic *sine peccato*,
cel imuabil visător Atotbrahmavisarea.
. . . . . .
Fecioară-n inuri preoţeşti liturghisind maithuna,
Soţia mea, Fecioara mea, cu şale tari de mulă,
tu creşti din rădăcina inimii iconodulă,
Doamnă-a Norilor-Plutind, ce roză îţi e pulpa,
eşti Doamnă-n Norii-Plutitori...

Neîndoios, delimitarea noastră are un anumit grad de relativitate, datorită, cum spuneam, specificităţii operei poetice, care nu se structurează după logica demersurilor filosofice, ci după o „logică" proprie. Aşa fiind, elemente ale unor părţi, bine

* Sublinierile ne aparţin.

rânduite în ritualurile *yoga*, sunt anticipate sau reluate în desfăşurarea *maithunei* (poeziei) lui Cezar Ivănescu, încât, în ansamblu, textul poetului este receptat ca un „cântec" sau „descântec" de dragoste cu semnificaţii adânci de ordin metafizic. De fapt, unul din subtitlurile acestui *Jeu d'amour*, *Melodie-a infinirii*, ne şi avertizează în acest sens.

4. Dacă urmărim, în mod special, elementele de figuraţie poetică prin care Cezar Ivănescu sugerează calităţile fizice, frumuseţea femeii invocate, în originala sa *mantră*, nu putem ocoli evidenta amprentă senzuală. Aşadar, textul poate fi citit şi ca *o rafinată poezie erotic-senzuală*. Spunem „rafinată", pentru că elementele de detaliu figurate nu ochiul profan caută a-l sensibiliza, ci *privirea metafizică*.

Cezar Ivănescu „pictează", în cuvinte vrăjite, un portret feminin excepţional, o minunată „cadră" (ca să folosim un termen popular deosebit de sugestiv), în stare să „fixeze" privirea într-o adâncă meditaţie. Trăsăturile feminităţii sunt sugerate de imagini poetice (epitete, comparaţii, personificări, metafore) cu mare relief plastic, dar, în acelaşi timp, cu mari valenţe revelatoare, precum: „glezna pură ca muzica dintâi"; „carnea dogorind ca aurul"; „cuptor de foc ţinând un *paradisum voluptatis*"; *odor di femina*; „împarfumată cu santal, paciuli şi tămâie"; „lotus ruşinat însămânţat cu stele"; „pământ de miere şi mieriu ca o stupină spartă"; „Regină-a--mperecherii"; „sânii plângând, edenică povară"; „doi nuferi cu lujerele-n moarte"; „Fecioară cu sâni mari"; „vecinic *sine peccato*".

Iată, acum, portretul senzual-simbolic al femeii (şi feminităţii în general), într-o viziune sintetică, din partea a patra a poeziei:

tu eşti Fecioara-al cărei chip închipuie sfieli a
a pielei cerluce cum şi Krsna are pielea
şi ca o Poartă-a Templului exact sub *jayna-chakra*
stă πiul scris cu mâna Lui ca brazda-n *via sacra*,
tu eşti Fecioara cu sâni mari, cambraţi, ambraţi, rotunzii,
în străvezimea lor săraţi de lacrimi cum sunt grunzii,
tu eşti Fecioara cu grumaz ce-ţi toarce-n aer torsul,
ce Preursită mi te-a tors şi cât va ţine torsul?
rare pânzeturi de-aur sfânt tot trupul ţi se toarce
ca eu pe-un fir luminiscent să ştiu a mă re-ntoarce
în bulbii supraluminaţi, vârtejele luminii,
Fecioară, sâni înharizmaţi, tu, Sakti-Kundalini!

Detaşat de context, fragmentul are unitate semantică, valoarea lui plastic-sugestivă nefiind diminuată în nici un fel. El reprezintă un *nud*, ale cărui atribute senzuale sunt transfigurate, pentru a simboliza transcenderea planului profan şi spiritualizarea iubirii. Cruditatea (de fapt, aparentă) a unor detalii anatomice („sâni mari, cambraţi, ambraţi, rotunzii"; „torsul", „tors în aer") trimite la esenţe, la substanţialităţi ale existenţei, ca în autentica poezie expresionistă a veacului nostru (spre exemplu, Blaga, la noi).

Interpretările prezentate sunt complementare. Ele ilustrează, pe de o parte, densitatea substanţei lirice a textului comentat, polivalenţa lui structurală şi, pe de altă parte, rolul deosebit pe care îl au disponibilităţile receptive ale cititorului în procesul apropierii de opera literară.

Scanned with OKEN Scanner

MIRCEA CĂRTĂRESCU

Garofiţa – un text poetic postmodernist?

Preliminarii teoretice

Din imperative euristice, ne propunem ca, în rândurile de faţă, să evocăm, mai întâi, câteva concepte privind tipologia orientărilor poetice cu care se operează, obligatoriu, în istoria şi critica literară, pentru ca, apoi, să încercăm a răspunde la întrebarea formulată în titlu.

1. Aproape că nu există studiu, articol, eseu pe teme literare, în care să nu întâlnim termeni precum: *tradiţionalism*, *modern*, *modernitate*, *modernism* şi, mai recent, *postmodernism*. În unele cazuri, utilizarea lor este derutantă, pentru că apar în contexte de discurs critic incompatibile cu înţelesul denotativ strict al acestor concepte. Introducerea în teoria şi practica lecturii operelor literare nu poate fi împlinită fără însuşirea corectă a unor asemenea termeni, care alcătuiesc instrumentarul noţional cu ajutorul căruia se realizează una din operaţiile esenţiale implicate în comentariul unui text poetic, şi anume, încadrarea lui într-o structură creatoare supraordonată (curent, mişcare, şcoală).

Dicţionarele de terminologie literar-estetică existente definesc, cu destulă claritate, conceptele menţionate, cu excepţia *postmodernismului*, concept încă în curs de elaborare, pe măsură ce şi fenomenul artistic de care se leagă prinde un contur tot mai relevant.

a. Prin *tradiţionalism* se înţelege ataşamentul faţă de *tradiţie* (lat. *traditio*: „transmitere"), adică faţă de ansamblul de idei, obiceiuri, credinţe, datini, mesaje artistice, structuri şi mijloace de expresie care se transmit în cadrul unor comunităţi etno-sociologice, din generaţie în generaţie. Se află într-un proces continuu şi dinamic cu tendinţele novatoare, iar în cazurile în care ataşamentul faţă de valorile trecutului este necritic, excesiv, ducând la negarea procedeelor, tendinţelor şi valorilor noi, moderne şi moderniste, tradiţionalismul se manifestă ca fenomen cultural (literar-artistic) stagnant, ajungând să însemne tocmai excesul, fetişizarea tradiţiei.

b. Termenul *modern* (fr. *moderne*, lat. *modernus*) semnifică în general ceea ce este *nou*, recent, ceea ce ţine de prezent sau de un trecut apropiat, iar în domeniul artei, calitatea de a fi original, novator, liber de orice norme şi dogme de creaţie. Cuvântul *modernitate* (de la *modern*) desemnează, în literatură, *consonanţa operei cu epoca*, cu contextul socio-cultural în care ea apare. În sensul acesta, se poate (şi se vorbeşte) despre *modernitatea clasicilor*, adică despre *consonanţa* operelor scriitorilor clasici cu *spiritul timpului nostru*, despre valorile umane şi estetico-poetice *perene* din operele înaintaşilor, care pot genera noi şi noi semnificaţii pentru urmaşi. Se mai vorbeşte, apoi, despre „modernitatea tradiţionalismului" sau de „tradiţionalismul modern", ceea ce înseamnă trecerea tradiţiei prin filtrul unei sensibilităţi moderne,

Scanned with OKEN Scanner

fenomen deosebit de interesant, ilustrat de poeţi reprezentativi ai perioadei dintre cele două războaie mondiale (Arghezi, Blaga, Ion Pillat, Adrian Maniu).

Modernul nu trebuie confundat cu *progresul estetico-poetic*. El este un efect natural al progresului. *Progresul* este echivalentul *continuităţii*, efect al unei *acumulări treptate*, al unor adaosuri, al fructificării moştenirii, al colaborării între generaţii (A. Marino).

Modernul nu trebuie apoi confundat nici cu *moda*, aceasta însemnând un ansamblu de gusturi, preferinţe, deprinderi *efemere* manifestate într-un anumit moment istoric. În literatură, moda apare ca urmare a *mimetismului* (imitaţiei), generat de *snobism* (admiraţie excesivă, fără discernământ, a tot ce e la modă).

În aprecierea unei opere ca *modernă* se impun delimitări de ordin *istoric* (precum fixarea datei de început a unei tendinţe istoriceşte determinată) şi de ordin *estetic* şi *intelectual* (precizarea trăsăturilor artistice dominante şi înnoitoare ale fiecărei epoci). În fine, *modernitatea* e o calitate care se referă atât la o realitate spirituală, cât şi la una formală. Când între cele două realităţi nu există concordanţă, apare *impostura* (epatarea prin zgomotoasă originalitate în sine şi pentru sine).

c. Prin *modernism*, se califică, de obicei, în sens general, cele mai noi forme de expresie ale spiritului inovator în planul creaţiei artistice. În sens mai restrâns, *modernismul* (opus tradiţionalismului) defineşte manifestările de exacerbare a *modernităţii*, tentativele ei ultime de a ieşi din orice convenţie. În sfera acestui concept, se însumează toate curentele postromantice de *avangardă* artistică (*simbolismul*, *futurismul*, *expresionismul*, *imaginismul*, *dadaismul*, *suprarealismul*, *lettrismul*, *constructivismul*), bazate pe câte un program teoretic. *Avangarda* artistică este sinonimă cu *modernismul* în ipostazele sale ultime, ilustrând negarea radicală şi ostentativă a tuturor formelor de artă consacrate anterior. Spre deosebire de modernismul înţeles ca manifestare a *modernităţii*, deci ca mişcare consistentă, care propune o nouă viziune artistică (Valéry, Proust, Gide, Joyce, Yeats, Rilke, Mann, Musil, Pound, Eliot, Faulkner), avangarda însumează manifestările gălăgios-rebele ale noului, de obicei sterile în planul realizărilor creatoare efective. *Modernismul* numeşte un fenomen literar-artistic cu forţe divergente, cu stiluri, direcţii, forme greu de cuprins într-o formulă. Cu toate acestea, se pot stabili câteva caracteristici ale lui, asupra cărora majoritatea specialiştilor sunt de acord. Modernismului îi sunt proprii: redescoperirea substanţei intime a poeziei; supremaţia imaginaţiei; introducerea bizarului în artă, a apoeticului; invenţia necunoscutului, invizibilului şi neauzitului; dinamitarea structurilor poemului şi descoperirea de noi forme; demitizarea miturilor şi răsturnarea semnificaţiilor lor cunoscute; surprinderea alterităţii fiinţei; instituirea mitului operei (Mallarmé), prin anularea identităţii creatorului.

d. Conceptul de *postmodernism*, încă incomplet elaborat, apare mai întâi în *Antologia de la poesia española e hispanoamericana* (1882-1932), publicată în 1934, la Madrid, de Federico de Onis. De atunci şi până în prezent, termenul e prezent în mai toate studiile referitoare la literatura occidentală din a doua jumătate a secolului XX, dar şi în cele consacrate literaturii române din utimul deceniu al acestui secol. În 1986, *Caietele critice*, nr. 1-2, se dedică integral unei ample dezbateri a conceptului, pentru ca, ulterior, să i se consacre interesante studii şi articole cu importante contribuţii teoretice şi ilustrări, din creaţia scriitorilor „optzecişti" (Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Mircea Cărtărescu ş.a.).

Nu e deloc uşor de surprins, sintetic, esenţa fenomenului literar *postmodernist*. Pornind de la structura cuvântului, el numeşte literatura modernă scrisă... după

Scanned with OKEN Scanner

modernism. Rămâne de răspuns la întrebarea ce fel de literatură este aceasta, raportată la ce s-a scris anterior. Iată câteva din multele răspunsuri ce s-au dat (vezi *Caiete critice*, nr. citate):

Guy Scarpetta crede că postmodernismul este *o literatură a liniştii*, ceea ce reprezintă, să recunoaştem, o definire cu totul generală. Gerald Graff spune că postmodernismul ar presupune *o viziune a apocalipticului*, având în vedere o anumită producţie literară din spaţiul culturilor occidentale. Umberto Eco e de părere că termenul în discuţie ar numi *o formă de modernism ironic şi plezirist*, iar pentru Jean-François Lyotard, termenul ar numi *o formă de manifestare paradoxală a viitorului anterior*, o virtualitate ce urmează a fi pusă în act. John Barth vede în postmodernism *o modalitate de a digera modernismul, nu de a-l duce în spinare*. Criticii români sunt mai la obiect, mai expliciţi şi mai clari în formulări. Ov.S. Crohmălniceanu, de pildă, crede că postmodernismul e *o formă de revoltă tacită împotriva vastei plictiseli* pricinuite de abstractismul extrem, de păsărească elitistă, cum se exprimă criticul, de unde gustul pentru ficţiune, istorisire şi personaje, în roman, eliberării fanteziei şi împrumutării limbajului familiar, prozaic, neoracular, în poezie, construcţiei ingenioase, din prefabricate. În cartea sa, *O uşă abia întredeschisă* (C.R., Bucureşti, 1986), Manolescu defineşte postmodernismul prin opoziţie cu modernismul: „Postmodernismul e oligarhic şi tolerant. Menţine ca esenţială orientarea lirică, expresia intuitivă şi fantezistă, dar n-are gustul purităţii sângelui poetic, ca modernismul. Nu e, de aceea, atât de elitist şi de dificil. Coboară în stradă, merge la manifestaţie. Este făţiş, nu secret, este agresiv, persuasiv, primitiv, nu retractil, muzical, ezoteric, enigmatic. E, în acelaşi timp, ironic, histrionic, ludic şi asianic. Modernismul era fundamental «serios», aticist, se juca rar, nu iubea înscenările, căci nu iubea dialogul, ci numai monologul, confesia" (pp. 106-107). În menţionata dezbatere din *Caiete critice* (nr. 1-2, 1986), şi-au spus opiniile şi alţi critici. Pentru Ion Bogdan Lefter, fenomenul postmodernist s-ar caracteriza printr-o tendinţă de recâştigare a valorilor umane, o nouă deschidere către real, către „autenticitatea lumii", o nouă stilistică „realistă", afirmând o „democratizare" a limbajului literaturii. Radu G. Ţeposu e mai precis în definirea fenomenului. El enumeră, printre trăsăturile postmodernismului: reconsiderarea, cu ironie, a celor mai variate eşantioane ale cotidianului; exercitarea, cu plăcere, a unor anacronice forme literare, pe care le reformulează prin ironie, parodie, calambur; eclectism, confuzia deliberată a temelor *înalte* cu cele *umile*, intertextualitatea, colajul, citatul, livrescul, aluzia culturală, ca forme de recuperare, în plan artistic, a *totalităţii*. Monica Spiridon vede în postmodernism o orientare care „execută o piruetă dublă, cu direcţia: îndărăt, spre viitor!", vrând să spună că scriitorii postmoderni nu sunt ostili tradiţiei, ci o recuperează, dar cu privirea spre viitor. Am lăsat mai la urmă opiniile lui Eugen Simion, pentru că, prin ceea ce a scris despre postmodernism, începând cu intervenţia în dezbaterea din *Caiete critice* şi continuând cu un întreg capitol din *Scriitori români de azi*, IV, şi cu cartea publicată după 1990 despre literatura cu această orientare, a sintetizat, nuanţat şi îmbogăţit, cu claritatea-i caracteristică, trăsăturile conceptului în discuţie, exemplificându-le bogat cu aspecte din operele scriitorilor „optzecişti". Ajungând la constatarea că poezia generaţiei tinere de la noi este, în esenţă, postmodernistă, criticul schiţează un *model general* al postmodernismului românesc, din care amintim trăsăturile cele mai relevante. Astfel, literatura postmodernistă e

Scanned with OKEN Scanner

comunicativă, *biografică*, *realistă*; *desolemnizează discursul liric*, refuză stilul înalt, abstract, ermetic, impersonal, *recuperează* (în interiorul poeziei) *stilurile poetice vechi*, prin *parafrază*, *parodie* sau prin *citarea directă*; *se îndreaptă spre realitatea directă*, spre cotidianul derizoriu, fiind o literatură (poezie) a concretului; pune mare preţ pe *formele oralităţii* limbajului, valorificând *prozaismul*, invenţia lexicală a străzii; aspiră la *cuprinderea diversităţii realului* (a *totului*); manifestă receptivitate faţă de livresc, *intertextualitate* (transtextualitate); este *ludică*, *ironică*; preferă un *discurs literar mai direct*, fără seducţiile retoricii tradiţionale; *recuperează poezia sentimentală*, *genurile minore*.

Toate aceste trăsături izvorăsc dintr-o *nouă viziune epistemologică*, potrivit căreia artistul postmodern acceptă haosul lumii, instalându-se într-un *dubitativ* sistematic şi respingând orice tentativă de explicitare universală. Potrivit acestei epistemologii, scriitorul postmodernist percepe realitatea ca *pluralistă* şi *fragmentară* şi se străduieşte să o exprime ca stare, nu mai concepe realitatea globalizant. Totodată, artistul postmodern dă expresie şi unei *noi sensibilităţi artistice*, receptivă la disponibilităţile arbitrarului, la excesele iraţionalului. În consecinţă, postmodernismul tinde să instituie şi o nouă concepţie, şi o nouă metodologie critică, potrivit căreia orice text poate fi citit în mai multe sensuri, chiar şi dincolo de intenţiile autorului, iar comentariul critic ar consta dintr-o serie de reflecţii, de sugestii pe marginea unui text, luat ca *pre-text* pentru speculaţii incitante, comentatorul trebuind să fie, înainte de toate, un foarte bun lingvist pentru a putea surprinde jocurile de limbaj şi multiplele semnificaţii ale semnificanţilor.

Primele semne ale postmodernismului românesc se pot detecta în operele lui Nichita Stănescu, Marin Sorescu şi, cu deosebire, în creaţiile scriitorilor din aşa-numita *şcoală* de la Târgovişte, reprezentată de Mircea Horia Simionescu (cu *Toxicologie*, *Breviarul...*), Radu Petrescu (*Ocheanul întors*, *Părul Berenicei*, *A treia dimensiune*), Costache Olăreanu (*Ficţiune şi infanterie*, *Avionul de hârtie*). Generaţia poeţilor „optzecişti" este aceea care va impune evidenţa de necontestat a unei noi esenţe poetice, încadrabilă în ceea ce, tot mai frecvent, se numeşte postmodernism, generaţie din care fac parte o pleiadă de autori, din care reţinem aici doar câteva nume: Mircea Nedelciu, Nicolae Iliescu, Cristian Teodorescu, Constantin Stan, Mircea Cărtărescu („desantişti"); apoi, Ion Stratan, Florin Iaru, Ion Bogdan Lefter, Bogdan Ghiu, Alexandru Muşina, Lucian Vasiliu etc. Relativ recent, Manolescu a lansat, în *România Literară*, un program postmodernist şi tot el a întocmit o antologie cu texte poetice postmoderniste, semnate de unii dintre cei mai reprezentativi autori încadrabili în noua orientare. Interpretările critice despre postmodernismul românesc sunt însă puţine, deocamdată.

2. Mircea Cărtărescu este deja considerat liderul generaţiei sale de poeţi, apărută, editorial, în jurul anului 1980. Creaţia sa se înscrie în coordonatele *postmodernismului*, ceea ce Eugen Simion demonstrează, destul de convingător, în studiul ce i-l consacră în *Scriitori români de azi*, IV (pp. 478-498). Prin intervenţiile sale în presa literară, scriitorul a contribuit, într-o măsură apreciabilă, la definirea „modelului" teoretic al postmodernismului. Lui îi aparţine paternitatea asupra termenului *texistenţă*, prin care încearcă să sugereze ideea *fuzionării* în actul creaţiei poetice a *textului* şi a *existenţei*, ca „într-o bandă a lui Möbius". În postmodernism, mărturiseşte Mircea Cărtărescu, „eu nu văd un curent literar, ci chiar depăşirea oricărei idei de «curent», «direcţie» în artă, tot ce ar putea duce la ideea că arta este o mărime

vectorială" (*Revista de istorie şi teorie literară*, 3-4 iulie – dec. 1987). Poezia trebuie să arate o „înaltă fidelitate faţă de referent, de lumea reală", să spună totul într-un limbaj limpede şi precis („Realismul poeziei tinere", *România literară*, 23 aprilie 1987), fără tropi, prozaic, cu o recuzită realistă, „chiar hiperrealistă", să exprime „gândurile şi emoţiile strict personale, netipice, neestetice ale poetului" („Ce este biografismul?", *Amfiteatru*, 6/1987). În volumele *Faruri, vitrine, fotografii*, *Poeme de amor* (1985), *Totul* (1985), se pot identifica majoritatea trăsăturilor postmodernismului poetic, teoretizat, cum am văzut, şi de poetul însuşi, ilustrate cu deplină originalitate, cu vervă lirică, într-un extraordinar de bogat vocabular.

Poezia *Garofiţa* face parte din volumul *Totul*, considerat a fi „cartea cea mai ambiţioasă şi cea mai bună" (E. Simion) pe care a scris-o poetul, până la data tipăririi ei. Titlul cărţii e semnificativ, citit din perspectiva teoriei postmodernismului. Poetul vrea să cuprindă, să-şi asume *totul*, adică tot ceea ce poate fi captat şi interpretat de spiritul său fără complexe, dar şi fără orgoliul creatorului modern.

El încearcă să cuprindă atât marele cosmos, cât şi universul infinitezimal, într-un amestec de mitic, biografic, livresc, descriptiv, ludic şi oniric.

Să vedem, apelând direct la text, în ce măsură poezia *Garofiţa* ilustrează trăsăturile postmodernismului :

Teiul Doamnei pare zugrăvit în cridă.
În cofetărie intră o gravidă.
Astfel stă la coadă între muşterii
Ca o garofiţă între păpădii.
Astfel între brazii cu tulpini de ceară,
Lâng-un şipot dulce şade-o căprioară.
Checuri cu stafide doarme în vitrine.
E frigoriferul greu de savarine.
Eu la o mesuţă îmi consum frucola
Şi citesc cum Nică pleacă la Socola,
Că-l predau pe Creangă astăzi la amiază.
Muşteriii merge, coada-naintează...

Rumeioară june, cu burtica mare,
A ajuns în faţă chiar la vânzătoare:
– Mumă-mea, duduie, astăzi m-a trimis
să îmi dai pachetul ce i l-ai promis:
patru excelenturi, două amandine
şi ilone şase, glazurate bine,
cinci cutii de frişcă albă ca zăpada
şi fursecuri unse gros cu şocolada.

Vânzătoarea scoate un oftat adânc.
Pe la mese pruncii cremele-şi mănânc.
– Mergi şi spune celei care te-a trimes
Că i-am pus şi nuga, un delicates.
Şi că totul face socotit în lei,
Doar un fleac, o sută patruzeci şi trei.
Lămpile gălbuie, de la Fondul Plastic,
Dau cofetăriei un lucit fantastic,
Iar copila noastră, galeş durdulie,
Vine la măsuţa-mi cu o sarailie.
Coamele îi trece dincolo de şale.

Scanned with OKEN Scanner

Are sub bluziţă două portocale
Iar sub gene lunge, ca de huruioară,
O privire dulce, ca de surioară
Şi-un obraz ca luna pal îi schinteiază.
Muşteriii merge, coada-naintează...

Eu îmi pun şepcuţa şi cu forţe nouă
Merg să-l iau din stradă pe 109.

E de consemnat, de la început, că ne aflăm în faţa unui text care relatează un fapt banal, ca atâtea altele ce se petrec în realitatea vieţii cotidiene. Nimic solemn, grandilocvent, în modalitatea poetică de relatare sau de cochetare cu figuraţia abstractizant-simbolică a modernismului. Poetul înregistrează, aproape hiperrealist, o scenă citadină, petrecută într-o cofetărie, insistând asupra imaginii „cozii" la care stau clienţii („muşteriii"), şi, în mod deosebit, asupra unei tinere însărcinate, asupra prăjiturilor din frigider, pentru ca, mai apoi, să redea, în registrul vorbirii directe, dialogul dintre tânără şi vânzătoare, iar spre final, să prefigureze, în stil parodic, portretul fetei, aşezată, între timp, la o masă, să consume „o sarailie". Iată relatată o scenă cât se poate de obişnuită, de un prozaism existenţial evident. Însă viziunea în care este prezentată şi stilul comunicării nu sunt deloc banale şi inexpresive sub aspect poetic; dimpotrivă, ele produc surpriza unei noi percepţii a existenţei, a poeticului vieţii cotidiene, cu mijloacele oferite de „ingineria" textualismului. Toate acestea sunt mărci ale postmodernismului, cărora li se adaugă destule altele, indicând în poezia *Garofiţa* unul din exemplele în care pot fi identificate, cu uşurinţă, trăsăturile noii orientări.

În privinţa viziunii poetice care domină întregul stil al comunicării poetice, ea rezidă în faptul că, pentru Mircea Cărtărescu, *totul*, fără excepţii, poate fi cuprins în orizontul poeticului, orizont ce poate îmbrăţişa marele spectacol al existenţei, în care sublimul, mirificul pot sta alături de grotesc, de obiectele-kitsch, de cenuşiul şi urâtul cotidian. Iată că şi banala intrare într-o cofetărie, prozaica rânduire a prăjiturilor în vitrină, consumarea „sarailiei" de către o tânără gravidă, după obişnuita şedere „la coadă", pot deveni obiect al privirii poetice. Dar asta nu înseamnă că asemenea aspecte trec în zona poeticului tale-quale, netransfigurate. Transfigurarea poetică se realizează, în acest text postmodernist, printr-o privire (lentilă) care instituie semnificaţii deosebite aspectelor aparent „nepoetice". Privirea instauratoare de semnificaţii poetice este, în *Garofiţa*, ca şi în multe alte texte ale lui Mircea Cărtărescu, *ironia*, mână în mână cu *parodia*, iar tehnica (*poietica*) este de sorginte *intertextualistă*.

Garofiţa este un text parodic. Poezia parodiază compoziţia şi stilul baladei de tradiţie paşoptistă, mai precis, de sorginte Bolintineanu, caracterizată printr-o scurtă naraţiune, cu inserţia unor dialoguri concise, care pun în evidenţă trăsăturile unor personaje cu posturi solemne. Poetul surprinde foarte bine „mecanismul" acestei forme literare anacronice, pe care, prin parodie, o reinvesteşte cu noi valenţe poetice. Ironia implicată nu este una stigmatizatoare, ci dimpotrivă, una îngăduitoare, străbătută de o anumită simpatie, cu note nostalgice. Este o modalitate, specifică postmodernismului, de a recupera valori ale tradiţiei literare, dar, în acelaşi timp, şi de desolemnizare a discursului poetic romantic, postromantic (modernist). Procedeele artistice sunt acelea ale retoricii baladelor stil Alecsandri şi Bolintineanu, bineînţeles, îngroşate prin parodie: *epitete* generale („şipot *dulce*", „lămpile *gălbuie*"); *substantive*

Scanned with OKEN Scanner

diminutivale („garofiţă", „huruioară", „surioară"); *forme arhaice* („cridă", „jună", „coame", „pal", „schinteiază"); *comparaţii* („ca o *garofiţă* între *păpădii*"; „frişcă albă *ca zăpada*"; „gene lunge *ca de huruioară*"; „obraz *ca luna*"); *termeni neologici* („checuri", „savarine", „frucola", „amandine", „ilone", „fursecuri", „şocolada", „nuga", „delicates"); *refrenul* („Muşteriii merge, coada-naintează..."); *dezacordurile* („checuri cu stafide doarme în vitrine", „Muşteriii merge"); *dialogul* intercalat în naraţiune („ – Mumă-mea, duduie, astăzi m-a trimis/să îmi dai pachetul ce i l-ai promis"/, „ – Mergi şi spune celei care te-a trimes/Că i-am pus şi nuga, un delicates" etc.); *formule de incipit şi de încheiere* – amintind de stilul narativ de epocă („Teiul Doamnei pare zugrăvit în cridă,/În cofetărie intră o gravidă./Astfel sta la coadă între muşterii/Ca o garofiţă între păpădii"; „Eu îmi pun şepcuţa şi cu forţe nouă/Merg să-l iau din stradă pe 109"; *ritmul* trohaic, dinamic şi sonor, de fanfară militară. Toate aceste procedee au *o funcţionalitate aluzivă*, ele evocă o anumită tradiţie livrescă, cum s-a văzut, uşor de identificat şi de datat. O altă aluzie culturală („Eu la o mesuţă îmi consum frucola/Şi citesc cum Nică pleacă la Socola,/Că-l predau pe Creangă astăzi la amiază") ne trimite – tot în cheie parodică – la un autor şi la un text literar clasic şi, totodată, la îndeletnicirea de dascăl de limba română a poetului. Prin aceste procedee, textul devine un eşantion pentru ceea ce se numeşte *intertextualitate* şi, implicit, pentru discursul poetic postmodern.

Textul comentat ilustrează, într-o măsură mai mare sau mai mică, majoritatea trăsăturilor postmodernismului. Relatarea este directă, comunicativă, realistă, lipsită de elemente abstracte dificil de urmărit şi de înţeles; recuperează, prin parafrază şi parodie, stiluri poetice mai vechi, surprinde un aspect din realitatea imediată, cotidianul derizoriu, valorifică formele oralităţii limbajului, implică receptivitatea faţă de livresc, aspecte de biografism, disponibilitatea ludică şi ironică. Alte poezii, în care spiritul postmodernist al creaţiei lui Mircea Cărtărescu poate fi lesne identificat, sunt: *Măreţia Kitsch-ului*, *O motocicletă parcată sub stele*, *Aş vrea să fiu amicul tău*, *Lolita*, *Marea odaliscă*, *Poema chiuvetei*, *Fiara*, toate din volumul *Totul*, toate interesante pentru deschiderea poetului faţă de realitatea cotidiană, pentru desolemnizarea unor teme şi motive, a poeziei în general, cât şi pentru discursul poetic intertextualist.

Scanned with OKEN Scanner

În colecţia **BAC**

au apărut :

Elena Rudică, Maria Trandafir – *Limba română. Culegere de exerciţii şi teste* (Ediţia a II-a)

Viorel Irimia – *Teste grilă de istorie pentru admiterea în învăţământul superior*

Anton A. Adămuţ – *Filosofie. Sinteze pentru bacalaureat şi admiterea în învăţământul superior*

Andrei Cosmovici (coord.) – *Psihologie. Compendiu pentru bacalaureat şi admiterea în facultate*

Florian Roatiş – *Economie. Sinteze şi comentarii de texte. Întrebări şi teme de reflecţie. Dicţionar de termeni. Teste grilă şi probleme*

Traian Cohal, Gheorghe Iurea – *Probleme de algebră pentru liceu* (I)

Traian Cohal, Gheorghe Iurea – *Probleme de algebră pentru liceu* (II)

Constantin Parfene – *Receptarea poetică. Analize şi interpretări de texte literare pentru bacalaureat şi admitere*

în pregătire :

Viorel Irimia – *Istorie pentru bacalaureat. Sinteze şi teste*

Elena Cozma, Elvira Rotundu, Mădălina Bunduc – *Sinteze de istorie pentru bacalaureat*

Bun de tipar : noiembrie 1998. Apărut : 1998
Editura Polirom, B-dul Copou nr. 3 •
P.O. Box 266 6600, Iaşi • Tel. & Fax (032) 214100 ; (032) 214111 ;
(032) 217440 (difuzare) ; E-mail : polirom@mail.dntis.ro
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7 ;
Tel. : (01) 3138978 E-mail : polirom@dnt.ro

Tiparul executat la Polirom S.A. 6600 Iaşi
Calea Chişinăului nr. 32
Tel. : (032) 230323 ; Fax : (032) 230485

Scanned with OKEN Scanner

POLIROM

- Cunoaştere şi receptare estetico-poetică
- Motiv, temă, idei în opera literară

- Analize şi interpretări:

- Mihai Eminescu • Lucian Blaga • Vasile Voiculescu
- Tristan Tzara • Mircea Eliade • Eugen Ionescu
- Emil Cioran • Constantin Noica • Nichita Stănescu
- N. Steinhardt • Marin Sorescu

În aceeaşi colecţie:

Anton I. Adămuţ

Filosofie

- Sinteze pentru bacalaureat şi admiterea în învăţământul superior

Andrei Cosmovici (coord.)
Ştefan Boncu, Ion Dafinoiu, Cătălin Dîrţu, Cornel Havârneanu

Psihologie

- Compendiu pentru bacalaureat şi admitere în facultate

BAC

29000

Editura POLIROM
ISBN 973-683-151-5

Scanned with OKEN Scanner